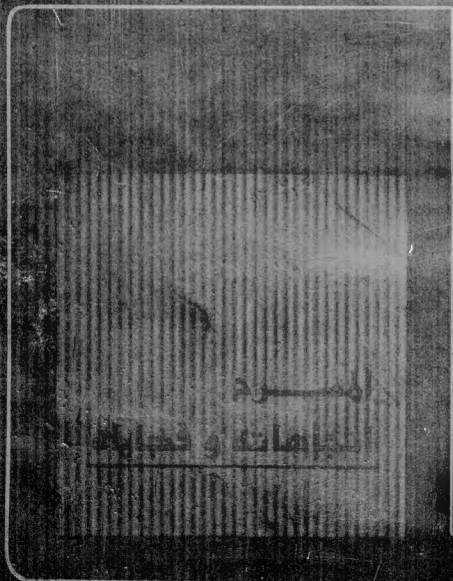


فصول

مجلة النقد الأدبي



المجلد الثاني • العدد الثالث • ابريل - مايو - يونيو - ١٩٨٢

المشكلة السكانية والقوى العاملة



هذه هي الحقائق عن تأثير الزيادة في عدد السكان على فرص العمل في مصر كما يقررها الخبراء:

السنة	متوسط عدد الأطفال في الأسرة	عدد فرص العمل المطلوب
١٩٧٦	٥,٤	١١ و ٦ مليون
٢٠٠٠	٥,٤	١٤,١
٢٠١٠	٥,٤	٣٢,٩
٢٠٢٥	٥,٤	٥٣,٣
٢٠٠٠	٣	٢٣,٧
٢٠١٠	٣	٢٩,٦
٢٠٢٥	٣	٣٨,٥
٢٠٠٠	٢	٢٣,٥
٢٠١٠	٢	٢٨,٩
٢٠٢٥	٢	٣٢,٣

ويوضح الخبراء الموقف فيقولون: أن الأرقام السابقة تشير إلى عدد فرص العمل المطلوب توفيرها في عام ٢٠٠٠، ٢٠١٠، ٢٠٢٥ في حالة ما إذا استمر معدل الزيادة السكانية على ما هو عليه الآن أي "٥,٤" طفل لكل أسرة في المتوسط وفي حالة إنخفاضه إلى "٣" أطفال في المتوسط وإلى طفلين في المتوسط، ويقولون: إنه يكاد يكون من المستحيل توفير فرص العمل المطلوبة إذا استمر معدل الزيادة السكانية على ما هو عليه الآن أي "٥,٤" طفل في المتوسط لكل أسرة.

ما رأيك؟
ألا تحتاج مصر إلى تنظيم الأسرة إلى جانب بذل كل الطاقات في التنمية؟



مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للإستعلامات

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثالث

إبريل، مايو

يونيو ١٩٨٢

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

الكتابة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .
مطابقاً لإثبات مصاريف البريد (البلاد العربية - ١٥ دولاراً)
٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولاراً) .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

هيئة فنون - الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
النيل - بولاق - القاهرة - ج.ع.م. تليفون المجلة
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

الاعلانات :

ينقل عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصلدين .

الأسعار في البلاد العربية :

الكريت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين ديناراً
ونصف - العراق ديناراً وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -
الأردن ديناراً وربع - السعودية - ٢٠ ريالاً - السودان ٢٥٠ قرشاً -
تونس ٧٠٠ و ٢ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن
١٨ ريالاً - ليبيا ديناراً وربع .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرشاً .
ترسل الاشتراكات حوالاً بريدية حكومية .

محتويات العدد

أما قبل..... رئيس التحرير..... ٤	هذا العدد..... التحرير..... ٥
الشرح للمصرى القديم..... همام أبو الحسين..... ١٣	خيال الظل - مسرح العصور الوسطى الإسلامية..... ممدحت الحجار..... ٢١
إيزيس المحكم بين الأسطورة والواقع السياسي..... فؤاد دوزة..... ٢٩	العرض المسرحي بين التأليف والإخراج..... سعد أرشد..... ٤٥
مناقش التمس وصاحب العرض..... لجان عاشور..... ٥٣	توليف المحكم والبحث عن قالب مسرحي عربي..... إبراهيم حمادة..... ٥٩
قناع الدخيلة..... أحمد عثمان..... ٦٩	مجليات الغرب في المسرح العربي..... محمد بدوي..... ٨٩
التعاون أرنو ومسرح القصور..... خليفة عبد المنعم..... ١٠٣	مسرح الغيت في فرنسا..... جوزين جودوت عثمان..... ١٠٩
انظر إلى الماضي في غضب..... نجيب فائق التلواوس..... ١١٧	المسرح النضالي..... محمد عثمان..... ١٢٩
التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي..... أمير سرحان..... ١٣٧	المسرح إلى مسرح سياسي..... أحمد زكي..... ١٤٣
عن مسرح الحياة اليومية..... سامية أسعد..... ١٥١	أشب الحرب في المسرح العربي..... عبد الرحمن بن زيدان..... ١٥٩
المسرح الإقليمي والبحث عن هوية..... أمير سلامة..... ١٧٣	أصول الدراما وثقافتها في فلسطين..... إبراهيم السطافين..... ١٨٣
ندوة الغد..... إسماعيل..... أحمد حيدر..... ١٩٧	قضايا المسرح المصري المعاصر.....
الآن المسرحي من خلال تجاربهم..... ٢٠٩	
الواقع الأدبي :..... ٢٢٩	
جربة نقدية.....	قراءة نقدية للآلية مجيب سرور..... هدى وصلى..... ٢٣٠
مناقشات أدبية :.....	التاريخ والواقع - قراءة في «باب الفصح»..... إسماعيل عثمان..... ٢٣٨
الفرز والاشارة والمهم المعاصرة..... سمير يونس..... ٢٤٤	العرض دراسات حديثة :.....
سيميولوجيا المسرح والدراما..... نبيلة إبراهيم..... ٢٤٧	فاوست في الألب..... عصام سبي..... ٢٥١
المسرح التجريبي من سانسلافسكي إلى اليوم..... أسامة أبو طالب..... ٢٥٦	الدوريات الأجنبية :.....
- الدوريات الإنجليزية..... فريال جوي غزول..... ٢٦٠	- الدوريات الفرنسية.....
- الدوريات الألمانية..... عرض : محمد الطاووس..... ٢٦٧	مناقشات :.....
أوهام .. وهبات..... ماهر شوقي فريد..... ٢٧٣	ملاحظات قارئ..... محمد الحارس.....
البيولوجيا :.....	المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية..... ماهر شوقي فريد..... ٢٧٥
بيولوجيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠..... إعداد : التحرير..... ٢٨٥	This Issue ترجمة :..... محمود عباد..... ٢٩١
مراجعة :..... فخرى قسطنطين.....	

المسرح

اتجاهاته وقضاياها

أما قبل

.. فإن أي قصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ، ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير . ولنا من العفلة بحيث ندعى هذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلبق بها قط في جانب أو آخر ، ولكننا نبدل أقصى جهدنا لكي نرتفع بها عن السوية والوغاثة ، ونجنبها مزالق العشوائية ، ولكي نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنبر فكري ، يستوعب الماضي ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا في جانب فن حقه - بل من واجبه - أن يشرح لنا وجه هذا القصير ، ولكن من واجبه أيضا أن يحمي الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذلك كله إلى طاقة البشر .

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعي . لقد كان موضوع ذلك العدد هو « الرواية وفن القص » ، وكان هدفه الأساسي هو دراسة القضايا التي يطرحها علينا هذا الفن الأدبي ، ولم يكن مجال من الأحوال التاريخ لهذا الفن ، أو رصد مآلاته أجيال الروائيين المتعاقبة ؛ لأن التاريخ والرصد قد يصلحان ههنا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنها لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعي المنهجي راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أصنافهم في هذا العدد ؛ هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تميزوا من الغبط ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة نهباً أهون ما فيها القصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن يغيّ دوافعه الشخصية وراء التحسب بأسماء بعض الروائيين الذين ينتمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر في ذلك العدد ؛ ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحسد التأويل . هذا في الوقت الذي ألهم فيه - بل أوجعهم فيها يبدو - أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كتاب .

وفي هذا السياق أود أن أوضح - فيما يخص هذه المجلة - عددا من المبادئ :

أولا : أننا نلطلب من أحد أن يعد دراسة للعلف الرئيسي للعدد حول نتاج أدبي بعينه ، بل نلج دائما في أن يكون المنطلق من قضية إستراتيجية أو مذهبية أو فكرية أو جالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيق لما يقدمه الباحث من طروح نظرية ، فتروكه له ، وإن كنا نؤثر أن يكون الغرض التطبيق من أدبنا العربي . وليس في مقدور أحد - بل ليس من حقه أصلا - أن يعمل نافعا على الاهتمام بأدب دون أدب ، أو عمل دون آخر ، فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانيا : أن هذه المجلة - شأن كان المجالات المتخصصة - تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ما قبل ، وترفض ما ترفض . وليس هذا بدعا ؛ فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذي ينبغي أن يكون واضحا هو أن المقالات التي قد تكون صالحة للنشر في مجلات أخرى ، لا تكون بالضرورة صالحة للنشر في هذه المجلة .

ثالثا : أن العمل الأدبي الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ؛ ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل ويتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة ما يكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبي الجيد نفسه لن يمنح مقالا متافعا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبي العادي - فضلا عن الرديء - لن يكون منتجا لدراسة خاصة عنه .

رابعا : أننا - كما أعلننا منذ البداية الأولى - لا نسلط للمشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شيء قابل للنظر وإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن تورط في الانحياز إلى أدبي بعينه فتدفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأدب عندنا - أيا كانت - ليست هي المعيار الذي يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويستوى في هذا المروءون من الأدباء ، وأنصاف المروءين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هي المبادئ الأساسية لخطة العمل في هذه المجلة ؛ وهي التي مكتبتها من أن تحصى قدما في تحقيق أهدافها المرفية . وليس غريبا أن يحدث لجأها وبها لبعض الأفراد ، وأن يعلل نفوسهم غيظا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ؛ وموضوعه الأساسي هو المسرح ؛ قضاياها واتجاهاته ؛ نرجو أن يكون فيه ما يلبى بعض المطالب ، وما يثير شيئا من الاهتمام .

هذا العدد

لكل شيء بداية ، ومن ثم كان طبيعياً أن يبدأ هذا العدد الخاص بالمرسح بالوقوف عند هذه البداية . والحديث المؤلف عن أصول المسرح إما يرتد بها إلى الإغريق . وهذا مارسخ في الأذهان عن أولية المسرح على مدى الزمن . وللأسف الأولى في هذا العدد ، التي كتبها الدكتور هيام أبو الحسين ، تنجبه إلى تأكيد أن ما كان شائعاً في هذا الشأن كان خطأ ، خصوصاً بعد أن استطاع عدد من الباحثين في أوروبا العثور على وثائق ونصوص تثبت أن أول مسرح عرفه العالم هو المسرح الذي عرفته مصر القديمة منذ تاريخ موغل في القدم .

لقد ارتبط نشوء المسرح في مصر بالأسطورة المصرية القديمة ، أسطورة إيزيس وأوزيريس وحورس ، وهي أقدم الأساطير الدينية التي عرفتها مصر القديمة . ومن ثم فقد ارتبط هذا المسرح بالمعبد وبالكهان ، حيث كان المعبد في ذلك الزمن - إلى جانب وظائفه الدينية - أكاديمية للبحث العلمي ، ومأوى للأسرار ، ومسرحاً تجسد فيه على مر الزمن ، وفي المناسبات الخاصة ، أسطورة إيزيس .

والدراسة تعرض لعدد من تجليات هذه الأسطورة في مجال ذلك المسرح ، على نحو يكشف عن مدى الغنى الدرامي الذي تطوى عليه هذه الأسطورة ، وذلك من خلال النصوص القديمة التي تم العثور عليها . واستقرأ مرأى هذه المسرحيات وتفسيرها وتحليلاتها - وهو ما قدمته الباحثة في هذه الدراسة يشير إلى أن تلك المسرحيات كانت تدور حول محورين عامين أساسيين ، أولهما ذو طابع سياسي والآخر وثيق الارتباط بتعاليم أوزيريس وبالقسم الأخلاقي التي كان يدعو إليها .

هذا ما كان في الزمن القديم البعيد . وقد انقطع هذا الحيط ، ككثير غيره من عناصر الحضارة المصرية القديمة ، في ظروف ما تزال غامضة . ولكن روح المسرح تظل كاشفة حتى تعالمتنا مرة أخرى في العصور الوسطى ، فيما عرف بمسرح خيال الظل . وهنا تأتي اللقطة الثانية في هذا العدد ، التي قدمها الأستاذ ممدوح الجبار ، عن مسرح العصور الوسطى الإسلامية . وهو ينطلق في هذه الدراسة من فكرة تقوم على أساسين : أولهما أن البحث عن مسرح في التراث ينبغي أن يرتبط بالنص ، وليس بالحالة المسرحية وحدها ، والثاني أن الظروف السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية السائدة في أي مرحلة تاريخية من شأنها أن تمكن نوع أدبي بعينه أن يظهر أو يتشرب أو يسود غيره من الأنواع ، وأن لكل مجتمع خصوصية من شأنها أن تميز هذا النوع الأدبي عن مثله في مجتمع آخر .

وهنا يجد الباحث نفسه أمام نصوص مسرحية تراثية ، يمثل قدر منها في «التمازي» ، وقدر آخر في «بابات» خيال الظل . وحصرنا للدراسة في جانب واحد من هذه النصوص فقد اقتصر الباحث على محاولة الدخول إلى عالم خيال الظل . ومن ثم راح الباحث يعرض لما وصل إلينا من بابات حتى الآن ، تمهيداً للوقوف وقفة متأنية عند البابات الثلاث المعروفة لابن دانيال الموصلي . لقد رأى أن هذه البابات تشف عن تمايز عصرها ، فضلاً عن أنها فرضت نفسها على مبدعي خيال الظل فيما بعد . ومن ثم قدم الباحث دراسة للبيئة الخيالية لبابات ابن دانيال ، محللاً لها من حيث الشكل والموضوعات (التيمات) ، ومحلاً لأسلوبها من وجهة النظر اللغوية ، رابطاً كل ذلك برؤية اجتماعية ، ترد هذه الظواهر كلها إلى بيئة أهم ، وفقاً لفهمه البنيوي التقليدي .

وإذا كان خيط الأسطورة القديمة وما نسج منه قديماً من مسرحيات قد انقطع منذ زمن بعيد فإننا نفاجأ في العصر الحديث بابتعاث جديد لهذه الأسطورة .

لقد أولع توفيق الحكيم منذ زمن طويل بشخصية إيزيس ، حتى إنه ليُشبه شهر زادها في مسرحيته «شهر زاد» ، وحتى إنه حين يبحث عن وصف يعبر عن جمال «سنية» وطهرها في روايته «عودة الروح» لا يجد أفضل من أن يشبها بإيزيس . ثم تأتي مسرحيته عن إيزيس لكي تتوج هذا الولع وهذا الإعجاب .

هذا ما يحدّثنا به الأستاذ فراد حوارة في دراسته المسماة - وهي الثالثة في هذا العدد - عن صحوة إيزيس على يد الحكيم . ومن ثم تأتي قراءته الفاحصة لهذه المسرحية ، حيث يرتد بكثير من عناصرها إلى المصادر والروايات المختلفة للأسطورة القديمة . ولكن ما كانت هذه



المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة . تحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف فى هذه الصياغة . وقد كان أبرز ما رصدته الباحثة فى هذا المجال حرص الحكيم على تقييد الأسطورة من الجو الحراق الذى يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب . ثم إدارته للصراع بين سفين من أناس السلوك . يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة فى تحقيق الخير للناس والرغبة فى الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية . وإذا كان الصراع بين ست (دور الشر) وعوانه من ناحية . ولويس وحورس من ناحية أخرى . يبنى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة . فإن الحكم يقدم شخصية «الكاتب» - برؤيته الخاصة - لكى يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن يتصر الخير نفسه وبقوته الذاتية . وفاء لمبادئ أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتستأنف تجلياتها فى مسرحنا الحديث . وهذه الدراسة ينتهى ظهور الموضوعى الأول من محاور هذا العدد . ثم يبدأ المظهر الثانى بمقال للمخرج المسرحى الأستاذ سعد أردش عن «العرض المسرحى بين التأليف والإخراج» . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المظهر . وتتعلق - بصفة عامة - بالشكل المسرحى .

وفى هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التى تنهض على أساس من الكلمة . شأنه فى هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة . فإنه يختلف - مع ذلك - عن هذه الفنون الأدبية الصرفة . من حيث إن العمل المسرحى لا يتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين . يأق فى مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامى المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفنى يختلف كل الاختلاف عن «العرض المسرحى» . كما تختلف الأشكال الحامدة على الورق عن الحياة المتحركة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك . ولم يعد فى وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده . بل إن وظيفته قد تآكدت فى المسرح الحديث - عاليا - يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق . والعرض المؤدى على خشبة المسرح . أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج فى تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة . بحيث لا يتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز «جالك كوبو» - المخرج الفرنسى الكبير - هذه المعايير - على نحو ما يوردها صاحب المقال . فيما يلى :

- أن المخرج لا يبتكر أفكارا ولكنه يستكشف هذه الأفكار .
- أن المخرج يترجم الكاتب .
- أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إعجالاته .

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بمبدأ أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحية . وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات الملتزم فى هذا الصدد . التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى . هذه وجهة نظر فى قضية قديمة متجددة . يعرضها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحى . لنا وجهة نظر المؤلف . مدع النص الدرامى ؟

هنا يأتى مقال الكاتب المسرحى المشهور الأستاذ نيهان عاشور عن «خالق النص وصاحب العرض» لكى يعرض لنفس القضية ؛ أئضى قضية العلاقة بين النص الدرامى والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف . التى كونها - كذلك - من خلال تأمله وتجربته على السواء . ويرى الأستاذ نيهان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف فى رؤيته الإبداعية . ويعترض على التسمية التى يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم «أصحاب العرض المسرحى» . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصرى . مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمغرب . ثم يادرس التأليف المسرحى عند عهد الله القديم . التى لم تستمر نتيجة للاحتلال البريطانى لمصر . ثم يذكر كيف نشأت فى كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية . تسعى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهى من ذلك إلى أن المسرح المصرى لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح جورج أيبيس . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية ومآحدثه من أثر في الحركة للمسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا في مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد ، اتسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ، وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تنتقد هذه الخاصية .

وفي النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التي واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحاً قد تمثل في تلك العروض التي التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه .

وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف في هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستجداد مرة أخرى في ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك - فيما تضمنته الدراسات التي تشكل في هذا المدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفي المقال الخاص باستعراضها **الدوريات الفرنسية** - إلى أي مدى يمكن أن يصل التطرف في تقدير دور المخرج والممثل .

ومما يمكن من أمر فإن « فكرة المسرح » في عومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات في متراج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحي عام . لقد أُنشئت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدي المستعار من المسرح الغربي . والطريف - كما يبدنا الدكتور إبراهيم حمادة في مقاله عن « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي » - أن نشأ هذا البحث لدى كاتبين كبريين هما يوسف إدريس في مقالاته المشهورة في مجلة « الكاتب » ، وتوفيق الحكيم في كتابه « قالب المسرحي » . والمقال استعراض للظربة التي يطرحها الحكيم في هذا الكتاب ، وتحجس لبعض أفكاره وتصورات .

لقد قدم الحكيم في هذا الكتاب تصورا لقالب مسرحي عربي يشترط له :

- أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتعليلا .

- أن ينبع من تقاليد التراث الشعبي ويستخدم أدواته .

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث ، هم الحكايات (الحاكي - الراوي) ، والمقلدان (المقلد والمقلدة) ، والمداح . وتختصر مهمة الأول في دور الراوي التقليدي ؛ فهو يشتغل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها ، ويقوم بعد ذلك بدور الراوي إذا ما كان له دور في النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلدان فيقدمان إرتمجالات ، يقلد فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر في القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذي يتقلد بين القرى في مواسم الحصاد ، مرددا الأغاني الدينية ودوره في قالب الحكيم كراوي .

وأخيرا يتعرض الكاتب تطبيق الحكيم لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالية كلاسيكية ، ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة ، متنبيا إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلقة من مراحل المسرح الإغريقي ، حين كان يمثل واحد يقوم بدور جميع الأشخاص .

وكما لم نحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج ، لم نحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحي التقليدي واستنبات قالب مسرحي جديد من العناصر الفولكلورية الوطنية الخاصة .

وبإنهاء **المحور الثاني** تنتهي القضايا التاريخية والعنية الخاصة التي يعرض لها هذا العدد . وهي ليست بطبيعة الحال كل القضايا ، ولكنها من أهمها .

وتم يأت **المحور الثالث** لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمي الحديث ومدارسه ، ما كان منها له تأثير في مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور أحمد عثمان عن « قطاع الرغيشية » وهي دراسة فيها عرف باسم المسرح المحلحي عند



«برنولد بريخت» من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعته العصرية .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح بريخت حتى كادت تصنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الفجوة بين فنه المسرحي والمناقشات الدائرة حوله .

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتتبع أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذي يرتبط عند بريخت بعملية إضفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي . ميينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى هيجل وماركس ، وأن بريخت قد نقله عن الشكليات الروس ، كما نقله في أسلوب المسرح الصيني ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التغريب - كما يقول الباحث - بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البدييات أو المسلمات . ويتم تدريب الممثل على أسلوب التغريب بالحديث بضمير الغائب لا التكلّم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوي عند بريخت ، إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربي مسرح بريخت معرفة جيدة من خلال العروض والتراجيات التي تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته في المسرح الرواج - كمسرحه - لدى كثير من المتقنين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربي بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التغريب واحدة من الأفكار التي طرحها هذا المسرح ونجحت في بعض تاجنا المسرحي . ومن ثم نجدتنا الأستاذ محمد بلدوي في مقاله «تجليات التغريب» عن أثر هذه الفكرة في مسرح واحد من كتاب المسرح العرب الجاهدين هو سعد الله ونوس .

لقد استطاع ونوس - كما يرى الكاتب - من خلال توظيفه للعناصر الجمالية في التراث الشعبي والتاريخ القومي ، وماتقنه عن بريخت ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التنسيب ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فني وفكري وسياسي .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية لـ «ونوس» ، ينتهي إلى أن النص المسرحي عنده يقدم - في كليته - عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكمة ، في مجرد رمز تبسيلي للواقع .

ومن مسرح التغريب ، أو المسرح الملحمي بعامة ، نتقلنا المذكورة حفيظة محمد عبد المنعم إلى مسرح «أنتوان آرو» ، الذي اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والوقوع والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك آرووكاتبنا فحسب ، بل مثالا وعزجا ومنظرا دراميا ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيق لانتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يفزو العاطفة عن طريق التأثير المفرض ، والقدرة على التحلل ، والمجدبان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد المسرح إلى نوع الخليقة . وهو في عدم القناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدلل على نسبية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء النفسي للشخصية ، ويستعصم عنه بمثل شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ، أسطورية ، تتحول الثابت والأزلي في البشرية . ومن ثم تكثر في مسرح آرو الطقوس الأسطورية ، والزنا باهارم ، والمجدبان والجنون .

أما في مجال الإخراج فقد كان آرو يتم كل الاهتمام بشاعرية المكان وزمونه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزي ، يحسم الحضور الأسطوري ، والإيهام بألمو الطقوس ، مع الاختصار على الملابس التاريخية .

وفي إطار التيارات المسرحية الحديثة التي أفرزتها الثقافة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين ، ربما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا في كثير من بلدان العالم . ولاشك في أنه حظي بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح في أكثر من بلد عربي .

وعن هذا التيار نتحدثنا المذكورة جوزين جودت عثمان ، حيث تقوم - في مقالها - بتحليل مجموعة من أعمال كتاب مسرح العبث ، الذين ظهوروا في خمسينيات هذا القرن في فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشري للمعتم ، المحكوم بالترف المادى ،

والبعث ، والأناثية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفي الوقت الذي يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع - كما تقول الكاتبة - فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ، فلا حبكة ولا أحداث ولا صراع في هذا المسرح ، بل شخصيات تنثر في فوضىته وبلا مشاركة فيها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولا تنظر على الفعل ، أي فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح البعث لم يكن تأثيره - فيما ترى الكاتبة - سلبيا ، فقد كان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ، فيرفض الركود الفكري ، والجمود في الإحساس ، والتزيف في الواقع ، وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل في حياة حقيقية مشرقة .

ثم ترك فرنسا إلى إنجلترا في نفس الحقبة تقريبا ، حيث يجدتنا الذكر نجيب فائق أنغلاروس عن مسرح الغضب ، الذي استلهه «أزيرون» بمسرحيته المسماة «الظلال الماضية في غضب» ، التي عرضت في مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صوّق النقاد طويلا لهذا العمل الثوري الغاضب ، الذي يكشف للمجتمع عن حقيقة ما يجري فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشاره بميلاد كاتب ثوري ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرّت ، وانعسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزيرون غير قادر على تحقيق ما تصور النقاد أنه قادر عليه .

وها يطرح الكاتب هذا السؤال : هل «الظلال الماضية في غضب» عمل ثوري ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هي الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويتركز الاهتمام في الناحية الحيوانية الأكثر فساد الجبل الجديد المحللا في إنجلترا ، دون أن يهتم بأعاط أخرى ، لاندسي الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل في صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أحقق هذا الكاتب في إقناعنا بثورية بطله ، بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلة لم تعد أن تكون علاقة ميل جنسي ، ورغبة منه في أن يمارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق - نتيجة لاضطرار أسرته على زواجه منها - في أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطنقي .

ومن مسرح الغضب تنتقل مع الدكتور محمد عثمان إلى «المسرح التنقي» ، وهذا هو عنوان مقاله .

وهو في هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بالتحليل التنقي في الأدب قد برز بعد بروز نظريات «برجسون» عن الذاكرة ، فتبدى في البداية في أعمال «جويس» و«فريجي وولف» ، وفي الشعر في قصائد «إليوت» و«باولند» ، أما في المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكولوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح اللحظي والعيني وغيرها بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة لإحباط المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل التنقي إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيين تنسبان إلى هذا الاتجاه الأول هي مسرحية «البيت» ، التي كتبها «فالد ستوري» ، والثانية هي مسرحية «العولة» أو «الأرض الحرام» . ومن خلال هذا التحليل النصي المنيع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم ما يميز هذا التيار المسرحي ، كاستغناء الحدث فيه ، والتحويل على الشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النص الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا في متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوروبية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يجدتنا الدكتور محمدرحمان عن «التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطيفة «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ، مشيرا إلى أنها لا تقتصر على النص ، بل تجاوزة إلى العرض المسرحي كائنا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة هي :

- المسرح التجاري ، أو مسرح بروودواي ، وهو مسرح التسلية والإيهاب والمتعة ، ويؤمّه البروجوازيون .
- المسرح الجاد ، أو المسرح خارج بروودواي ، وهو مسرح النصوص الأدبية الجادة ، وفيه ترفع أسماء مثل «آرثر ميلر» و«تسي

- وليفاز» ، و«يوجين أويل» ، و«إدوارد آلي» .
- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج خارج برودواي ، وهو تيار بدأ في الستينيات ، عماده شباب نازل على الإدارة الأمريكية . وعلى خط الحياة الأمريكي .
- المسرح التجريبي ، وهو مسرح يقوم بمغامرات مسرحية في النص والإخراج والأداء .
- المسرح الإقليمي ، وهو المسرح الذي ينتشر في الولايات المتحدة كلها .
- العامل المسرحية ، وهي معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب في ذلك المسرح ، التي رفدتها جهود المخرج «جرووفسكي» ، الذي قدم بحارِبَ جديدة في الإخراج والأداء ، نجحت فيها اصطلاح على تسميته بالمسرح القفّير . وكذلك أصبحت جهود «بيتر شومان» على خلق «معامل مسرحية» . تقوم على أساس من فكرة إلقاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هي كل ما في المسرح الأمريكي ؟ إن المخرج المسرحي الأستاذ أحمد زكي مارال يدنر لنفسه الحديث في هذا السياق عن انجاء مسرحي أمريكي كذلك ، هو مايسى بالمسرح الحي . وهو في مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض «فرقة المسرح الحي» الأمريكية ، التي تركت بصمات حقيقية في حياة المسرح الطليعي المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا . ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة ، والتخلص من نظام العملة ، ورفض السلطة وأواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية ، عما في ذلك حق الفرد في الثورة بطريقته الخاصة ، ويكرهون النظام الحزبي . دون أن يوجهو زملاءهم إلى النكس بأية استراتيجيات معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفني فقد تبنى المسرح الحي أساليب مسرح القسوة . وتراث الصوفية الشرقية . والبوجا . ونصوات السيكلوجية التاريخية ، وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا مجرّدة . وحلت الأصوات محل الكلمات ، وأحيانا الصمت والعلامات الطقسية . فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة . ولهذا كله كانت نصوص الفرقة خصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نكر راجين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث تحدثنا الدكتورة صامية أسعد عن أحدث أشكال المسرح الفرنسي المعاصر ، وهو ما يعرف بمسرح الحياة اليومية .

إن هذا المسرح - كما نقول الكاتبة - يحاول أن يعيد جثث الحياة اليومية إلى خشبة المسرح ، بعد أن ظلت مستبعدة بحجة تفاهتها ، وهو لذلك يستعيد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية النقدية ، على نحو ما يعرف عند بريخت ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ، وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العبث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا في ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التي تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية ، ونحوها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفي هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الطروح النظرية التي طرحها «ميشيل ليفاتير» بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له ، هما «طلب الوظيفة» و«مسرح الحجر» ، منبئة من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة ، ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذا انتهى المحور الثالث بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألمنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان للمسرح المعاصر في مصر قد عرف جلوره للفرقة في القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معايير الذاتية ، النابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حلبرا فيما يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب للمسرح الجاهلين ، شعرا ونثرا ، الذين مثلوا بتأجيلهم المسرحي بعض هذه

قسط

الانجازات ، وخاصة مسرح العيث عند ريموند ، والمسرح التسجيل عند يوغلو ، والمسرح السياسي عند برشيد ، فضلا عن استبهم بعض الأشكال المسرحية الشعبية .

واخيرا الأخير في ملف هذا العدد تصدره دراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن زيدان عن « أدب الحرب في المغرب » ، وفيه يقدم عرضا تاريخيا لمرآك الوعى بالقضية الاجنبية والقومية بعد انتهاء الاستعمار الفرنسي للمغرب . ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع الطبقي بعد أن ظل مجمدا طوال مدة الكفاح العسكري . ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة . مثل « عودة الأوباش » محمد إبراهيم بوعلو ، وودادى الحازن ، لحسن محمد الطريق ، و« نار تحت الجبل » لأحمد بنميون . ومعارك الملوك الثلاثة ، للطيب الصديقي . يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة في حياة المسرح المغربي : الأولى هي فترة الانحياز الكامل للثراث ، والثانية تمثل استقلالية المسرح ، والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل .

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المغربي قد توزعت بين الفهم الجليل وغير الجليل للتاريخ ، فإن هزيمة يونيو كانت معطفا لها في سيادة الفهم الجليل للواقع ، فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة . كما وكيفا ، وأن يرتبط بحركة الواقع ، طارحا قضايا التحرر والوحدة والمدالة الاجنبية ، على نحو ما نجلى في نتاج عبد الكريم برشيد .

ومن واقع المسرح المغربي إلى المسرح في مصر مرة أخرى ، ولكننا في هذه المرة نتوقف مع الأستاذ أمير سلامة عند المسرح الإقليمي ، الذي أصبح بشكل ظاهرة على جانب كبير من الاهمية إنه - كما يذهب الكاتب - يختلف عن مسرح القطائع العام والخاص في كونه مسرح هواة ، يحاول أن يذهب إلى مشاهدته في عقر داره ، بتقديمه للعروض التي لا يستطيع هذان القطعان تقديمها . ومن ثم فإنه يطمح إلى تقديم عروض جادة ، تسهم في خلق مسرح مصري أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمي قد حقق بعض النجاح في قليل من العروض ، مثل عرض « على الزريق » أو عرض « الملك هو الملك » ، فإن كثيرا من عروضه تمتاز بين الغموض والمخبط بين تقاليد التراث الفولكلوري وتقنيات المسرح الحديثة ، كما حدث في عرض « ليال الحصاد » .

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح في الواقع العمل ، ينتهي إلى أنه - بوصفه مسرح هواة - لابد أن تتعاقب فيه مغامرات التجريب والبساطة في تناول المفهوم البرومي ، والقضايا الحقيقية التي نهم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيرا يسبق أخيرا الرابع ، وينتهي معه الملف كله ، بمقال للتدكتور إبراهيم السالطين عن « أصول الدراما ونشأتها في فلسطين » . والمقال دراسة مسهية للأصول التاريخية لشاة الدراما في فلسطين بعد أن صرف مؤرخو المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما في مصر ولبنان ، وأحيانا في سورية .

وقد جدد الكاتب مصدرين جل منهما كتاب المسرح في فلسطين هما التاريخ القومي العربي والواقع الحديث . وقد برز في هذه المسرحيات وعى كتابها عما كان يحدق بالأمة من أسطار داخلية وخارجية ، ويصفه خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار .

وقد شاب البناء التي لهذه المسرحيات - فيما يرى الكاتب - عدة شوائب في الحكمة والصراع وتشكيل الشخصيات نتيجة لنقص أدوات الكتاب وعدم تمكنهم من أصول الفن الدرامي ، فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الاتجاه الأخلاقي بصورة واضحة وفجة

□ التمرير





المسرح المصري القديم

١ مصادره

من أكثر الموضوعات التي أثارت الجدل وما زالت تثير مسألة وجود مسرح متكامل في مصر القديمة ، فقد جرت العادة على إرجاع ابتداء الفن المسرحي إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، وشبَّ ونُرع على أيديهم ، ثم أخذته عنهم الأمم الأخرى التي تشبَّت - طرعا أو قسراً - بالحضارة اليونانية

هذا ما تعلمناه في الصغر ، وظللتنا نؤمن به ردحا من الزمن . وكيف لا وقد أكَّده لنا «الأساتذة» ! وبعضى الصلطة وقع بين أيدينا في عام ١٩٦١ عدد خاص ألفه إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع «المسرح النالي»^(١) . وكَم كانت دهشتنا وسعادتنا بالغة عندما تبين أن مصر الفرعونية أعطت العالم الفن المسرحي ، وما أكثر ما أعفته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبي الذي كَبَل مصر طويلا جعلنا ننظر إلى الغرب في انبهار أعماها من رؤية ماغيها ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضي بسياج ممتع كي نظل راضخين ، لا للاستعمار السياسي والاقتصادي فحسب ، بل للاستعمار الثقافي كذلك ؛ وهو أبعد خطرا وأشد فتكا من كل ما عدها ، فهو يقف على الهوية ، ويسلب المرء القدرة على التمييز بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجري وراء البِدع ، ويرود الآراء المستجبة من الغرب بدلا من أن يحسن النظر فيها حوله ، ويستشف الحقائق الكامنة في تراثه الذي طمس ذات يوم عمداً

هيام أبو الحسين

«المسرحية نص أدبي يعرض حدثا دراميا في صورة حوار بين الشخصيات» ؛ و «مجموعة المسرحيات التي تتبع من أصل واحد ، أو التي توحد بينها خصائص مشتركة» تعد مسرحا ؛ وهو ينسب في هذه الحالة إلى البلد الذي شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذي وضعه ، فنقول مثلا : المسرح الياباني ، أو المسرح المصري ؛ ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقي ... الخ . وأخيرا فإن المسرح في أوسع معانيه هو «تقصص شخصيات حقيقية (المثليون) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة» . وقد استند «فيرو بالفلوولي» إلى هذا التعريف الأخير في تأريخه للمسرح العالمي وتسلسله . وبناء عليه فقد عد المسرح المصري القديم منبع هذه السلالة الفنية «التي تشكل مرآة حياة الشعوب»^(٢) .

إن التصوص التي سيأتى ذكرها في متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تطبق على الفن الذي عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذي عالج أنواعا مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم في المسرح الملئ ، وهي الأوبرا والباليه والمسأة والمهاواة . وقد خضعت هذه الأنواع لقواعد فنية وأخرى منطقية ، أخذ ببعضها الإغريق ، وكوسها المسرح

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربي بشكل عام ، والفرنسي والإنجليزي بشكل خاص ؛ وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها . ولكن المسرح في ذاته فن من الفنون التي توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقته الغرب عن طريق اليونانيين ، وثبَّاه وطوَّره ، وعندما رَدَّت إلينا بضاعتنا في أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت في شكل جديد غريب على حاضرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن . فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العلمية ، أو إحدى أمهات الكتب التي تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجما من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثني عشر معنى لكلمة «المسرح» . ونحن لن نسوقها هنا جميعا ، بل سنكتفي بذكر ما ينطبق منها على المسرح المصري القديم . فالمسرح «فن ينضغ لقواعد تنفق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات» وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين ، «والمسرح تعبير يُطلق على «مجموعة النظرة التي تشاهد عرضا مسرحيا» ؛ كما يعنى «العرض المسرحي» نفسه .

لا تستعم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تبث التقدم الفكري والروحي لأهل وادي النيل ، أن «كتاب الموتى» يحرم «التلوث» في شق صورته ، ويعد توليد الماء النقي والطبيعة السخية خطيئة لا تقبل بشاعة عن توليد العقول. الذي ينجم عن نشر الأفكار الهدامة ، أو توليد النفوس بإعطائه المثل السيء أو بالتصامع مع اللذنين . ولنعلم فإن هذا الكتاب يحرم اطلاع السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشيا لإساءة استفلاذه .

وكتاب الموتى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة . وتكمله نصوص أخرى سجلته أو انبثقت منه ، وهي متون الأهرام ، والنقوش التي حفرها إيزمبل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكاري ، والبرديات التي حفظها الكاهن والكاظم وأودعها التراثريت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصوّر الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضا ، وتشكل سجلا حلالا للأحداث والوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملك مصر وقادتها وأهنتها في كتابة مجازية رمزية ، لا تحلو في بعض الأحيان من السالجة أو المبالغة . وما المسرح المصري القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ١ لها الأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ٢ .

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكي قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في المصور الغائرية ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أنصاف الآلهة ، أو الأبطال العظيم» .

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية نواة صغيرة ، ثم تنمو وتتفرع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسنين ، بل القرون أيضا . فهي إذن نتاج ثقافي وحضاري معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشارا فلا بد أن نسلج أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطيره : **للمصر والهند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلقت جميعها أساطير خالفة** . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تتدور حول عقائدها الطوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تفسيرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي فني جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتقويمها حسب الملامبات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . فعندما نزلت الأديان السماوية تباعا ، عدت الأساطير القديمة ودعما وخزعة ٣ ، ولفظتها لإزالتها بالوثنية وعلاقتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حنيف . ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أبطالها أسماء مغايرة ، ونسبت إليهم أعمال أو معجزات جديدة ، ومنهم من تحولوا إلى قديسين تضاء لهم الشيوخ ، وتتلر لهم النذور ، مثلا كان يحدث في الماضي تماما ٤ .

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضريبا من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار تبث أن بعض الشخصيات الأسطورية تتحدث بجن من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألهوا بعد موتهم ، نكرمهم لهم ، وأعزاهما بما قدموه من أعمال

الكلاسيكي ، ولا يزال صدها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصله ٥ . وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات والمشارب ، فالحكام وعلية القوم كانوا يحضرون في المبد العروض الريفية السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ، كما كان هناك جمهور من الخاصة الملولة بالمسرح ، وهؤلاء كانوا يستفيدون الفرق للمسرحية لثقل لهم ، ما يروهم ، في ديارهم (مثلا كان يحدث في أوروبا في القرن الثامن عشر) ، ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون للمسرحيات الدينية والمبسطة ، في البهر الخارجى للمبعد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في العصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتحولة في الميادين العامة بالمدن والكفور .

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأقوال في شأنه . فأثبت «ديريولون» ترجمه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني «زيبه» ، في حين يرى الأثري «روسين» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأيا كان الأمر فيلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة يعد غاية في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية متاعل السواء ٦ .

هذا ويرتبط المسرح المصري بالأدب الفرعوني وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب المصري خلف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين ذبحوا منذ الأزل أنشيد وأغاني ملبية تحاكي لغة الطيور ، وترتميم بجمال الطبيعة الساحرة ، وكان الفلاح والصياد والملاح يشدو بها لنفسه ليخفف عنها وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية ينادها الأحياء في صورة مناجاة أو حوار . أضفت إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة معترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتقى بغرض الإرشاد . كذلك خلقت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والأمثال والأشكال والأقوال المتأثورة ، التي حظى بعضها بشهرة عالية ٧ ، والتي نجد انتمساكها في النصوص التعليمية التي كانت تدرس في عصر القراعنة ، وتستهدف تربية النشء على الخلق القويم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإحسان ، واحترام الكبير ورماعة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة .

وإلى جانب هذا الأدب الديني ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول . وهو يتمثل في الأساطير و«كتاب الموتى» . ٨ وكتاب الموتى من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهنا الكتاب يحوى بين فقيه تعاليم خلقية على أعلى مستوى فكري وحضاري ، فهو «يقنس» الطهر ، والتقاء ، والعدالة ، والصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ، وتضخ على فعل الخير ، وعلينا إلى الوعد والوعد ليقرض في النفوس الفضائل والقيم الأزلية التي كرسها فيها بعد الأديان السماوية ، والتي

فأجبه الناس حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ، وموهو «الرجل الأخضر» ، وعذره مصدر الخير للجميع ، ولكن ذلك آثار عليه حد أنيه «ست فأفسره له شرا ، ودعا إلى يمينه ، وأفسر صندوقا ببيع الصنع ، قال إنه سيهدى لمن يستطاع الخلد فيه . وحاول بعض الصيوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن «ست» كان قد خرطه على حجم أخيه ، دون أن يلاحظ من ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمّدد فيه ، وعندئذ سارع ست وأعواله إلى إغلاق الصندوق عليه ، وألقوا به في البيم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت إيزيس أن تثر على زوجها وتعيده إلى داره ، غير أن ست كان له المصارد ، ولعب مرة ثانية في الإيقاع به . ولكي يتخلص منه نهائيا هذه المرة قطعه ، ومزق جسدته إربا ، وألقى بكل جزء منه في إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلأه زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكا يحكم عالم الأتربة . غير أنها لم تكف بذلك ، بل أغتبت عن الأظفار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهي ، وكان يساعدها في تربيته «نحوته» ، إله الأسرار ، الذي تلقى حورس المعارف والفنون ، وشارك إيزيس في تشته على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علمه أيضا كيف يكون شجاعا قويا ، وحازما صارما مع الأعداء ، ولما اشتد عود حورس خرج من أسرهم ، ودخلته أمه ومعلمه إلى الاضتمام لكيه من ست الشرير ، الذي اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسد ، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر في البلاد الفساد والظلم والظلام .

وتغنى الأسطورة لتروى لنا مآثر إيزيس وأوزيريس وحورس ونحوته والمخاطر التي تعرضوا لها ، وتضامنها الذي اتقدم منها ، وغير ذلك من التفاصيل التي وردت بصورة «درزية» في المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التي بُنيت على «الطماخج الأساسية» التي عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب «الإلهة الكبرى» ، أو «الإلهة الأم» ، فهي بنت إله ، وأخت إله ، وزوجة إله ، وأم إله . ويلعب بعضهم إله القرب بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها في اللغة الميريوغليفية إيسا ، ومنها إيشا التي تنق بالحيرة المرآة) . فمن نظرهم «حواء» التي خلقت من آدم ولآدم (هو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها «أخت أوزير» . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأي ، تحكي أن إيزيس تزوجت من الإله رع سره بمساعدة الثعبان^(٧) ... ويقول آخرون إن الرماح إيزيس - أوزيريس - حورس - ست يمثل العناصر الأساسية التي يتشكل منها الكون ، وهي على التوالي : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والنار ، وأضباب هذا الرأي يستشهدون على ذلك بأن إيزيس كانت تتردى دائما رده أسود (يلون الأرض) ، في حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة لأوزيريس (الذي يرمز لليل أيضا) ، أما حورس فهو الإله الصقر أو الباز ، ملك القضاء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإله ست باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقا من هذا التفسير تصبح أسطورة إيزيس وأوزيريس رمزاً لحلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنا في ذلك أناس ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ الغير الذي يقتل أخاه الطيب بدافع من الحقد ، هي قصة هابيل وقايل التي ورد ذكرها في كتاب العهد القديم سفر التكوين ، (الإصحاح الرابع) .

قيمة وضخما الخيال الشعبي والروح القبلية ، حتى بدت في صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تدخل علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والاديان المقارنة في دراسة الأساطير الشعبية والدينية القديمة ، وحاولوا أن يفسروها في ضوء المضمون الذي شاع ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعب التي أمنت بها «حقوق مؤكدة» وليست عوالمات ، ولذا فهي تميز عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة في القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعي . ذلك أننا إذا غطينا الجانب العنصر التي يأبهاها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة في جوهرها تحتوي على رمز لبعض الحقائق الأولية ، وتغطي اللثام عن أحوال النفس البشرية ، وتتركا بالناحج الأول archetypes ، هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية المأداة ، التي تجعل من الأبطال مثلا أهل يتخذه الناس ، ويتجنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة في المجتمعات البدائية هي أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهي ليست من إنتاج فرد ، بل هي مجمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدها ذلك على أن ترسخ في الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انطمست ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية في شكل تقاليد وحادات متوارثة متصلة ، هي جزء ما يطلق عليه «الفرويد» تيميد «اللاشعور الجماعي أو المشترك» .

وإذا كانت اليونان قد خلّقت أساطير كثيرة مشعبة ، وجعلت الألفة يتدخلون في حياة البشر بالحيل والشر ، ووضعت الإنسان في صراع مع الألفة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها «الوحدج الأمل» ، وهي أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتحصيل ، خصوصا لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هي أصل الحضارة ، وبميت النور والمعرفة في كل أنحاء العالم .^(٨)

وما من شك في أن كل مصري مثقف يعرف أسطورة إيزيس وأوزيريس وحورس . ولكن فقرات هذه الأسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصورة التي تعبر عنها في الفنون المختلفة ، بما في ذلك الرسم ، والنحت ، والمهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلم بها جميعا إنسان مفرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نستخلص من كتابات بلوتارك ، ومن «قاموس الأسطورة» ، وأقوال سليم حسن وغيره^(٩) ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التي لنجدها في فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة في أن أوزيريس تزوج من أخته إيزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقا برعيته ، متفانيا في خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ، يقضي سحابة يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما يجود به الطبيعة من نبات وحيوان في إنتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذي عظم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتعميد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ،

يولد من هذا «الاتحاد المقدس» بين إيزيس وأوزير، أول شهيد للعدالة وعفة الإنسانية. وحمورس هو الذي «عطف» مصر من الشر، ويوحدها تحت زعامة مثل، قوامها الحب والتفاني والدعاء (إيزيس)، والثراء والرخاء (أوزير)، والعلم والحكمة والحزم والعدل (حمورس المقدس).

هذه هي الأسطورة القرونية التي لا يكاد يصدر كتاب عن الأساطير في الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها. فنذ أن اكتشف شامليون مفتاح الرموز الميروغليفية لم يتقطع سيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل مايقع تحت أيديهم من وثائق. وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأشكال والحكم، ووصايا بتاح حجب، وكتاب الموتى، صدى دوي في كل أنحاء أوروبا، وجلب الانتباه إلى الأدب المصري والفلسفة المصرية. كذلك فإن الصور التي نُشرت لأتات المصرية، وللعارض التي أقيمت لها في المهرجانات الأوربية، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والغناء والموسيقى. ومع ذلك لم ينظر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع «بأصالة» المسرح اليونانى. وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذري في المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن، والدعم الأساسي التي تركز عليها الدراسات المقارنة هي الموضوعية والثقة في النفس، مع التواضع الجهم، تواضع العالم الذي يسمى دائماً أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين، والذي يسلّم بأن هناك من هو أعلم منه، ولا يجد غضاضة في ذلك. وانطلاقاً من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالاً بدأ في ذلك الحين على شيء من الغرابة، يتلخص في تحديد من الأسبق في معرفة المسرح: مصر أم اليونان؟ ونظراً لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة وللمعتقدات الدينية والعادات والمعارف، افترض هؤلاء أولوية مصر في هذا المجال، ثم ثبت من الفحص أن افتراضهم لم ينبع من فراغ، وأن المسرح الفرعونى «فن شامل» حسب المفهوم المعاصر، جمع بين الكلمة والحركة، وبين الرقص والغناء، واستخدم المؤثرات الصوتية، والإبداع الفنية، وعالج المسألة والملمها، ولم يظل حيساً في الجسد كما ادعى بعضهم.

وما من شك في أن المسرح وُلد بالمهد، ولكن كل حضارة مصر القديمة نبتت من الدين، فطالمد كان حيتل مأوى للأشعار، بل أكاديمية للبحث الطبى، وكان يسمى «دار الحياة». وكان الكاهن سلسراً وطبيباً وحكياً، لأنه كان يعلم مايقع على غيره من أسرار العلم والكون. وقد حكم كهنة مصر البلاد حقاً من طريق الدين وسلطوته، ونحكوا في فرعون الذى كان يعد من نسل آلهم ويتوج في المهد، كما سعى في إحدى المسرحيات، ويتلقى فيه التتلمع التي تضمن له الجاه في الدنيا، والخفوة في الآخرة، والتي استخدم الفن المسرحي في تجديدها وتوضيحها. ولأن المسرح النبى كان الكاهن يقوم بلور المهرج والمؤلف، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة، ويدعو للحلل عاجل للملكة والشخصيات المرموقة، فمن يعرفون الأسطورة ويعلمون كتبها ومزمارها، فيظلمون - دون سواهم - على «أسرار» إيزيس التي أتت بالمحجرات، «والأم» أوزير الذى دفع حياته ثمناً لرخاء مصر ووحشتها، وانحصار حمورس على الظلم والطغيان؛ وهي

وأكثر التفسيرات شيوعاً يقول إن إيزيس هي أرض مصر الخصبة، التي يرونها النيل (أوزير) تنجد الأرض أو الطبيعة بغيرتها وتغارها البانعة، مثلاً أنجبت إيزيس حمورس القوى القوي، مقد مصر من الشر والقنص (ست).

وفي رواية أخرى أن إيزيس وأوزيريس وحمورس، هذا الثالوث المقدس، يمثل البورة السنوية التي تقوم بها الشمس (أوزير ثم حمورس) حول الأرض (إيزيس). ولكننا سبق أن قلنا أن أوزيريس هو النيل أيضاً؛ وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقتراباً من الأرض، والنهار يزداد طولاً في مصر حتى يبلغ القبط أشده في أطول يوم من أيام السنة، وهو اليوم الذى كان يحفل فيه المصريون بعيد وفاء النيل، ويبدء يبدأ النهار في التقصان، ومضوب الفيضان في الانخفاض، والماء في الانحسار، وتتناقص الشمس تدريجياً حتى تلبل في نهاية العام (مثل أوزير الذى يموت). وهنا تبدأ اليوم وتتفشى السحب، فيزج في الأفق شمس جديدة سامطة، مثل حمورس الذى كان كثيراً ما يرمز إليه بقرص الشمس وجنابى الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق في الفضاء ليخلق بأبيه أوزير الذى يحكم عالم الآخرة.

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير ديني فلسفي، وأخر سياسي، وما من أكثر التفسيرات التي تردد صدها في الفن المسرحي. أما الأول فهو يرتبط بالعالم الصحيحة والقيم الخلقية التي نشرها أوزير، وهي صفاء السرية، والحكم بالعدل، والإخلاص في العمل، والتفاني في خدمة الآخرين، والحرس على المصلحة العامة، وما إلى ذلك من مفاهيم الأخلاق التي تنسبها الأسطورة إلى أوزيريس، وتعمل على ترسيخها إيزيس بعد وفاته زوجها، ويكثها حمورس الذى يصبح الأوضاع التي نتجت عن تطرف أبيه في التواهي الخيرة، وعدم استمداة لمجابهة الأعداء بالقوة والدعاء. فالمصري كان يعتقد أنه إذا أحب أوزيريس واقضى به فإن ذلك يضمن له النعم في الآخرة. ويصفى «كتاب الموتى» العالم الآخر، والطريق الذى يقطعه الإنسان بعد وفاته كي ينتقل من فيه إلى جوار أبيه أوزير، رئيس محكمة الموتى التي تقوم بحسابته على ماعله في دنياه، وترز أهله بيزان حساب كثيراً ماثره متقوساً بين الرموز الميروغليفية، فلما أن تثبت برامته فيحظى بجوار أوزير. وإما أن يبدأن يلقب به أسفل ساطين، حيث ينتظروه مصيرت أوزير. والواقع أن هذه الأفكار قد وردت في بعض المسرحيات التي سنعرضها في هذا المجال.

أما التفسير الأخير الذى نحرص على ذكره هنا، نظراً لازدحامه بالمسرح، فهو تفسير سياسي، يمثل في الأسطورة دهره «وصريحة» للوحدة الوطنية. فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات، ثم «أوزيريس» في توحيدها فكان في ذلك «الخيرة» كل الخير لمصر وأهلها. ولكن أناحية أحد أفرادها، وهو «ست» «الشرير»، تدفعه لفرزها (مثلاً على جسد أوزير)، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية، فضمت مصر - وسواها - إلى أن تقيم من فرزها بفضل إيزيس «العين الساحرة»، التي تجمع شمل ماتفرق، وتب مصر حمورس الذى

هذه الحالة أيضا يمكننا أن نستخلص المضمون من الإرشادات الموجهة إلى «الحرج» ، التي تدل على استخدام خلع نفية ، قد جاء فيها مايلي :

«بإعصار عفيف - الآفة في حالة فرح - تقوم إيزيس وهي تحمل في أحشائها ثمرة أوزيريس - تحت امرأة أخرى لنجبنا - إيزيس تتحدث - آتوم إله «أوبو» الأكبر يظل إيزيس بجانبه - إيزيس تلد حورس على المسرح - آتوم ينسحب إلى الأفق وتلحن به إيزيس وهي تضم حورس بين ذراعيها - إيزيس تتناقل مع الآفة بشأن حورس ومصره . وفي هذه الأثناء يرى المشاهد حورس يرتفع تلقائيا ويواصل صعوده حتى يصل إلى مكان ناء يمين منه على جميع الآفة ، مؤكدا بذلك مكانته السامية ، وعلوه على كل من عداء من الآفة .»^(١١)

ومن هذه النقاط يمكننا أن نستنتج أن الحرج قد استخدم مؤثرات صوتية وضوئية لتصوير «الإعصار الخفيف» ، وأن حورس يرتفع تلقائيا إلى السماء بأحبال أو غير ذلك من الآلات ، على غرار مآزاه اليوم في مسرح «اللغة الجديدة» ، مثل «الساقي في الهواء» للكاتب يوجين يونسكو . مرة أخرى يمكننا القول بأسبقية المسرح المصري في استخدام هذه الخدعة الفنية التي لجأ إليها فيما بعد المسرح اليوناني في هبوط مبعوث هلمسنايبس الإلهية وصنوعه Deus ex machina ، تحتوي بردية اليراسيمو أيضا على نص كتب بتسمية «توتج سيوزتريس الأول (١٩٨٠ - ١٩٣٥ ق . م) . ويقول «فيته» إنه مجموعة «مذكرات» كتبها لنفسه الكاهن المنوط به إخراج هذه المسرحية التي تتكون من ثلاثة أجزاء :

- ١ - إقامة عمود أو نصب أوزيريس المقدس ،
- ٢ - توتج المعامل الجديد ،
- ٣ - صعود سفله الراجل .

وتحتوي هذه المذكرات على أسماء الشخصيات ، ودور كل منها ، وبداية كل فقرة من فقرات الحوار ، والحركات التي يؤديها كل شخص ، والأشياء الواجب توافرها فوق المسرح مثل القرائين ، والآنية المقدسة ، وتاج «حورس» ، وعجل في العمود المقدس كي يستخدم في شق «ست» الشرير . ويظهر أن عملية شق ست أو القضاة عليه كانت من بين الشعارات التي يقوم بها المعامل الجديد ، رمزا لنفسه بوحدة البلاد وتماكب أبيه حورس ، الذي «يتبرحه» في أثناء هذا الحفل بتاج الوجهين ، البحري والتبلي .

وعبرو السنين لم تعد شمية «قتل ست» مقصورة على الملوك والأمراء ، بل أصبح يقوم بها أيضا كل من يسعى إلى التقرب من أبيه أوزيريس ، فيعبر بهذه الصورة الزمنية عن إنعلاصه لمياله ، وتشبه بتجليته حورس . فعلى جدران مقبرة لأحد أحرار آمينوفيس الثالث وجد نص منحوت تحت عنوان «فعل - إقامة العمود المقدس» . ويشترك في الأداء عدد كبير من الراقصين والمغنين الذين يحتفلون بانتصار حورس ، في حين تجرى مبارزة أو «مصارعة» بالعصى بين أنصار حورس وأنصار ست على شاكلة الرقصة الشعبية التي تعرف اليوم برقصة التحطيط ،

الموضوعات الرئيسية التي انبثقت منها كل المسرحيات الفرعونية المعروفة أو جعلها .

إن أقدم مسرحية فرعونية بمعنى الكلمة هي دراما تحكي خلق العالم بواسطة الإله «بناح» ، إله حفيس ، وتروى مسابقة أوزيريس ، والصراع بين حورس وست . وقد عثر العالم الألماني «زيته» على أجزاء من هذه المسرحية كانت منقوشة على حجر من الجرايت استخدم في صنع طاحونة للغلال بإحدى مدن الوجه القبلي ، وبالمقارنة بين هذه الشذرات ونص آخر اكتشفه في عام ١٩٢٢ ، ويعرف بردية اليراسيمو الدرامية ، أمكن تحديد تاريخ المثلثية وموضوعها . وهذه المسرحية سياسية أكثر منها دينية . فمن نرى صيغة الآفة وقد اجتمعت برئاسة «جب» Gheb ، إله الأرض ، الذي جاء ليحسم النزاع بين حفيده حورس وست . وبعد أن ينصّب حورس في بلاد الشمال ، حيث غرق أبوه ، وست في بلاد الجنوب التي ولدها فيها ، يثور حورث على هذا القرار الجائر ، ويسانده جميع الآفة . ويتصنّع «جب» فيا اقترحه يد ابنه ست ، فيقرر إيجاد عجل وإعطائه العرش لورثته الشرعي ، وتوحيد الشمال والجنوب تحت حكم حورس عند «عين» أو «أوتة» - وهي عين شمس .

ومن الناحية الفنية الصرف تبدأ المسرحية بسرد الأحداث التي أدت إلى قتل أوزيريس واستخدام النزاع بين حورس وجمه ست . ويقوم بإنشاء هذا الجزء قائد الكورس أمام المشطين الذين يتقمص كل منهم شخصية أحد الآفة ، والذين لايتخلون في الحوار إلا عندما يتوقف الكورس عن الإنشاء . وقد قارن العالم الألماني الذي اكتشف هذا النص بين دور قائد الكورس فيه والطور الذي يقوم به نظيره في المشاهد المأثلة التي تؤدي اليوم في الكنائس في أثناء «أسبوع الآلام» الذي يسبق عيد الفصح ، وأعطى الأولوية للكورس المصري القديم من حيث الأكتال التي^(١٢) . وقد أوضح هذا العالم أن كل عمل كان يعرف دور إجرائي وجمهاتلجديد ، ومكانه على خشبة المسرح ، وكيف ومتى يتدخل . والنص الذي تم العثور عليه لايتوصل على الحوار كاملا ، بل إنه مجرد إشارات موجزة لمضمون الحوار الذي كان المشطون يحفظونه عن ظهر قلب ، ويحاط بسرية تامة كي لا يتسرب إلى العامة . وكل ماورد في البردية هو مجرد تعليقات موجزة للمخرج الذي يقوم بتوزيع الأدوار وتنظيم «الأداء» ، وهذا هو المهم بالنسبة للجدل الذي كان قائما حينذاك عن مدى تطور الفن المسرحي في مصر القديمة . أما بالنسبة للمضمون التاريخي والسياسي للمسرحية ، فهناك من يقول ، وممن زيته ، إنها ترجع إلى الأسرة الأولى ، أي إلى القرن الثاني والثلاثين قبل الميلاد . ويقول درويجن إنها ترجع إلى عصر مينا أوميناس . وهذا مايتكسب هذا النص قيمة مزدوجة : فهو يدل على أن مصر عرفت الفن المسرحي منذ أكثر من خمسة آلاف سنة ، وأنها قبلت «الوحدة الوطنية» بين الوجه البحري والوجه القبلي متداخلة ، ورأت أن أي شخص يحاول أن يفرق بين الشمال والجنوب ، مثلا فعل ست ، إنقا هو عدو لعدو ، لايد من القضاة عليه ، حتى لو كان من سلالة الآفة أو الملوك .

وفي النصوص الجزئية التي ترجع إلى عصر الأحرار عثر على نص آخر يعد تمجيذا لحورس ، وعمل عنوان : «ميلاد حورس وصهره» . وفي

والتي توارثها المصريون في الوجه القبلي منذ فجر التاريخ ، وتقلوها إلى أواسط أوروبا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصان يمثلان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل ترمنا من حيث الشكل والمضمون ، وهي تعطي الأولوية للمتعة الفنية التي يجدها النظارة في مشاهد الرقص والقتال . وهذا التطور قد تم تدريجاً ، والدليل على ذلك مسرحية غنائية عثر عليها في مقبرة «خنو حنب» (بنى حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ، ويدخل ضمن المجموعة التي يطلق عليها علماء المصريات اسم «نصوص التوابيت» . وهذه النصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب الموتى ، والرحلة التي يقوم بها الإنسان بعد مماته ، والمخاطر التي قد يتعرض لها في طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه المخاطر والأهوال . وقد سمي هيرودوت هذه المسرحية «بالله الرياح الأربعة» . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم «الراحل» في مسيرته ، ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن خناده واستبقائه ، وهن يلبجان إلى الرقص الإيقاعي والغناء ، واستغلال سحرهن وجلالهن ، مثلاً تغزل الساحرة «كاليبسو» مع «أوليس» ؟ ، ولكن شأن بين البطل الإغريقي الذي يضعف أمام كاليبسو فيمكث معها عشر سنوات ، ناسياً أهله ومسريراته ، والبطل المصري الذي يصمد أمام الإخراء ، ويتقدم في عزيمته وزياته .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد إخناتون (١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق . م) . عثر عليها في الدلتا ، أحدهما في بوزيريس والأخر في بوقو ، وهما من نوع الأوربا ، وهي لغة المسرح الناطل ، وموضوعها هو انتصار حورس على ست . وتقسم مسرحية بوزيريس إلى أربعة أقسام : قسم استنلال ، يتضمن عبارات التهنئة التي يوجهها الإله نخوت إلى حورس على ما أبله في ساحة الوهي ، أما القسم الثاني فيحتوي على ردة حورس ، الذي يشكر الإله نخوت ، ويعبر عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائياً على أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكي عن إبحار حورس على ظهر سفينة الحرية . وأخيراً يأتي الفصل الرابع ليصور عودة السفينة المنتصرة وسط علامات الفرحة . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل الكبير يروي أولاد رفاق حورس ، الذين يحفلون بالنتيجة بتقديم رقصات باليه ، ويعسرون في تمثيل صامت يعتمد على الإيماء الممارك التي دارت رحاها بين الفريقين في ميدان القتال ، والتي لم يشاهدها النظارة . وهكذا استطاع المخرج بذلك أن يعطي عرضاً كاملاً لحوادث المسرحية ، دون أن يغير المكان . وهذا يعني أن للمصريين عرفاً قاعداً «وحدة الموضوع» قبل أن يتبنى بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) بجواري ألف عام :

هذا بالنسبة لأوربا بوزيريس التي يسيطر عليها الطابع الجانبي ، أما أوربا بوقو فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتدالاً على العصر السيكلوجي . وهي تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يخوض على تأنييد استنلالية ، تحكي القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤدنها قائد خوريرس الأول . أما الجزء الثاني فيشتمل على الأعمال البطولية التي سبها حورس أمام النظارة ، فهو يتأزل خصمه علناً . وهذا الجزء في

عاية الروعة من التاجين الفنية والسيكولوجية ، فالشاهد يرى إيزيس الأم تكتم حلمها وخوفها على وحيدها ، وتشجعه بالأغاني الجانسية . وتبرحه حبه وحبيته ، وتشيد بإقدامه وثقوه ، فتزفغ روحه المعوية . ويواصل القتال في ثبات ورباطة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة عتداً : يجرم فرس البحر على حورس ، ويقف على أطرافه الخلفية ، ويرتكز بكل ثقله على سفينة حورس ليفرقها ، وعندئذ لاثتلك إيزيس نفسها ، فتقتحم ميدان القتال ، وتقف إلى جوار ابنها تسانده بكل جوارحها ، وتظل تحفزه وتشد من أزره إلى أن يقضى على الوحش الكاسر .

وتنتهي المسرحية بمشهد غنائي راقص ، يمثل موكب النصر الذي تصدره حورس وبجانبه إيزيس ، أمه ، التي كان لها دور سيكولوجي أساسي في تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التي تحدثنا عنها حتى الآن هي من النوع الجاد ، الدني أو البطولي ؟ وهي تنتمي إلى الفن الرفيع من حيث الشكل والمضمون . ولكن لكل ظل الفن المسرحي حيساً في المبداء قبل أحياناً ؟ كلا . إن عصر القديمة عرفت الفرق المسرحية المتجولة ، التي كانت تقدم «دراما» مبسطة يفهمها الخاصة والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عليها . فقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان يطل مجموعة ضخمة من المسرحيات لا يتسع المقام لذكرها جميعاً . ويمكن أن يقدّر حورس فيها بأبطال «الملاحم» ، فالتشب كان ممجياً بطولته ، بسب إليه الخوارق ، ويستغنى به في الشدائد . وقد عثر في معبد إدفو على نص أهداه إلى الإله حورس أحد المعجبين به ، وهو المدعو «إمجب» ، وكان يعمل خادماً ومساعداً لأحد المثاليين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون عروضهم في الميادين العامة ، وفي القرى ، ويقيمون حفلات مسائية بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالي عام ٢٠٠٠ ق . م . وهو يختلف عن «الأسرار» التي كانت تمثل في المعبد ، ولكنه يقي بنفس الغرض : يثير في أسلوب شبي بسيط ، خالو من التعقيد ، عن تحسك الشعب بإيزيس وأوزيريس ، وإخلاصهم لرسالة حورس . ومن هنا يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرت بنفس التطور الذي خضع له «كتاب الموتى» أو عادة التحنيط ، فكما كانت في البداية مقصورة على الملوك والأمراء ، ثم انتقلت إلى العظماء ، ثم إلى أحوالهم ، وهكذا دواليك ، إلى أن تحولت إلى بضاعة شعبية يتجر فيها الكهنة وتقدمهم لمنح البركة للمصريين ، وتأتيهم على حياة خالدة في المستقبل ، أي فيما وراء القبر ، كما حدث في القرون الوسطى بالنسبة لصكوك القفران ، وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتأويل التي يتجر فيها المشعوذون على حساب الملج ، والقياس مع الفارق .

وعندما تسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصري الذي عرّف منذ الأول بروح الفكاهة والسفيرة ، ظهرت الكوميديا التي تصوّرت حياة الأفيّة ومشاكلهم وفقاً للخيال الشعبي . ونذكر هنا على سبيل المثال «مبعوث حورس» ، التي كتبت - على ما يبدو - في عصر الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ - ١٧٨٧ ق . م) .^(١٧) وبمجلها أن أوزيريس يرسل في استدعاء غوزوم ليُساعده في تسخير الأمور في العالم الآخر . ويحميه من مناورات «وست» التخريبية التي لا تتطلع . ولكن حورس لديه في العالم

كذلك تبار آخر « يشكك » في قدرة الآلة على إصلاح الأمور. وهذا التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين : فريق ينادى بالهيك بالفضيلة والطقم القرم كى « يصلح الإنسان » الأمور بنفسه دونما انتظار لتدخل الآلة. وهذه الطاقة للتوراة لم تتردد في التنفيذ بالإسراف في بناء المقابر وتقدم القربين التي لاجدوى من روايتها ، ودعت إلى الأخذ بالحكمة والمعدل للتخلص من المصائب التي حلت بالبلاد. أما الفريق الآخر فهو ينادى بالهيك بلذات الحياة « عطية الآلة الحقة » ، ولا يخشى النفس بأثرة أفضل. وقد سجلت بعض هذه الأفكار وفي الأغانى ، على غرار تلك التي تقول : « كن سعيدا بأفراح اليوم ولا تحزن » فالمر لا يأخذ متاعه واللذات لا يعود ؟ ١ ؟

وعن إذا رجعنا إلى مسرحية « مبعوث حورس » لوجدنا صدى ساخر لهذه القروض الاجتماعية والسياسية ، والبيئة الفكرية : حورس منصرف من أبيه بأمر دنياه ، وبمعونه مثل هؤلاء « الأدياء » الذين قال عنهم إيزو - و إنهم اغتوا فجأة على حساب غيرهم ، وهؤلاء الموظفين الذين يقومون بمهام لا تناسب معهم ^(١٠) أما « دست » فقد ظل دائما أبدا رمزا للظلم والفساد والفرقة ، وهو العدو اللدود لأوزيريس. وبنيته هذه هي صورته التي يجدها هنا في مسرح تلك الحقة الخالكة من تاريخ مصر ، التي نراها بشكل أكثر إشاعة في المسرح « المهادف » الذي ظهر في مصر القديمة أيام الاستعمار « الكسيري » والأرى أو القارص . ليس في نيتنا أن نخوض في تفاصيل الفزو والأجنبي » الذي تعرضت له مصر الفرعونية فيما بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ - ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (أوزيريس) واستقلال حكام المقاطعات وانصراف كل منهم عن المصلحة العامة طمع الأنياب في مصر تصيروا إليها أولا فرادى وجاعات صغيرة ، واشتكى إيزو - و من أن الأنياب أصبحوا « مواطنين » ، وأنهم يستعزبون بمصر أكثر من المصريين ... ثم غزا المكسوس مصر واستقروا فيها مائة وخمسين عاما . وقد عثر على شذرات من بعض المسرحيات المأدبة التي تهلم الملك أبوبسيس الذي اتحد من ست إليها . وهناك مسرحية حزيلة - مسأوسة tragedie - comique ساعها « هزيمة أبوبسيس » وردت في كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين) . وقد أطلق النص على أبوبسيس ، اسم « إله الغلال » أو « شيطان الغلال » . ونعني المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إنسان وأخذ يحرم حول « الأقن الشرق » ليحول دون ظهور الشمس . ولكن سفينة الشمس ظهرت فجأة وألقت حبالا على أبوبسيس فشلت حركته . وعندئذ حاول أبوبسيس أن يدافع عن نفسه ولكني يخلص من الشرطي في عن نفسه تهمة كونه « أبوبسيس » وتذكر لشخصه و « لمن » علانا « أبوبسيس » كي يثق أهل مركب الشمس في كلامه ، ويطلقوا سراحه . ويقول « هريونون » إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم ، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبوبسيس المختال الجبان مهزوما أمام « الشمس » ...

وفي عصر الاحتلال الفرنسي كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاها على أنها كانت أشد ضراوة وأكثر التراما . ويذكر « هريونون » ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق . م . ، وتدور حول موضوع

الديوى من الموم ما يكتبه ... كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى ، وهو في نفس الوقت حرص على إرضاء أبيه وإجابة طلبه . لذا يستدعي حورس أحد أعمامه ويعطيه شكله وزينه وبعض قدراته الخارقة ، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه في محته . ويبدأ « المبعوث » رحلته متنكرا في صورة صقر مثل حورس ، ولكنه لا يدري كيف يستخدم متفاره وجناحه ، ولا كيف يمشي طريقه عبر مملكة الآفة والموتى ... فهو يأتي بحركات غير متناسقة ، ويستر نفسه بتعليقات تذكرنا بأقوال « شبيه » أمفزيون في مسرحية بلوتس عندما يسخر من نفسه . وتصل الملهة إلى القمة عندما يمثل « المبعوث السامى » بين يدى أوزيريس ، وعندئذ نلاحظ جهله بالديوتوكول الإلهي ، فهو يتعذر بألفاظ نائية ، ويعطى لأوزيريس نصائح « سوية » ، يعلمه كيف يتعامل مع ست ، ويضع حدا لنزواته ... وعندئذ يفضي النظارة بالفصحى ، على نحو ما يحدث في المسرحيات الحديثة التي تنكر فيها الخادم في زى السيد فكشفت لفته وحركاته عن بيته وبنيته . ومن هنا يمكن القول بأن هذه الملهة القديمة استعملت عدة وسائل من أساليب الإضحاك التي ما زالت مستخدمة حتى الآن ، والتي تنبع من المحار ، والرائى ، والحركة ، و « التناقض » الصارخ بين الشخصية والدور الذي تؤديه . هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزلية ، وهي أن المظهر لا يمكن أن يخفى الخبير ، وأنه عبثا يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر براق ، فلا بد أن يسلط القناع يوما فيفتضح أمره ، ويصبح هزوة يستحق الإزدراء . وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعونى يرجعون أن تكون هذه المسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة . غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك ، فمن المعروف أن الملهة تزدهر بشكل عام عندما يفتر الشعور الدينى وتضعف السلطة الحاكمة ، وهذا ما حدث في مصر في الحقبة التي تلت انهيار الأسرة السادسة وامتنعت حتى الأسرة الثامنة عشرة . فقد سادت أسوأ البلاد في نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة ، وتلاشت أسرأت حزيلة لم تعمر طويلا ، وقويت شوكة حكام الأقانم ، وعشت القروض في كل أنحاء البلاد ، وتضشت الأمراض والجماعة ، فكفر الناس بالآفة وبملك والقران والأخلاق . وقد عبر الأدب عن ذلك كله . والنصوص التي عثر عليها كاملة أو متوترة تثبت هذا القول :

« الفلاح الفصح » يشكو من سوء الحال ويأذى أوزيريس لبيط من عليائه فيصلح الأمور ، في ذلك العهد الذي اصطلع الخرخوخ على تسميته « عصر القروض الأول » ، و « عهد الانقراض الأول » . ويجد نفس الفكرة لدى « الكاره للذبا » ، الذي يجرى حوارا مع نفسه ، ويتنهي إلى تفصيل الموت عن حياة لم تعد تعرف الاستقرار أو الأمن أو السلام .

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارات فكرية متصارعة عبر هذا الأدب . فهناك طائفة قليلة تنادى بالهيك بالدين والطقم القرم ، وتيب بالملك أن يشرع بالأم الرحمة ، ويضع وصية حورس وأوزيريس ، ويعيد للقانون سيادته ، ويضع حدا للشرقة والسرقات وغير ذلك من المآسى التي يشكو منها « الفلاح الفصح » ، والتي تجمل « نسو » بكره الحياة . وقد ظهر

المقاومة ، وإثارة الحمية للود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصري القديم وُلد في المبدع ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة نفسها تمت وتشتت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح فنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التي عرفتها مصر ، من رقص وغناء ، إلى موسيقى وإنشاء وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية والحدود الفنية ، والعناصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء الملمة الجمالية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وقومية هادفة . ساعد الكهنة في إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما سادت الأمور عند إلى القند الساعر ليؤثر البعض ، ويخفف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحول إلى هائل ييب بالمصريين أن يبتزوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقلبا واحدا ، ويبدأ جديديا واحدة ، تلقى بالمستعمر الأجنبي في « النار » ...

وإذا كان للمسرح قد ولد مع الأساطير الوثنية عندما تزلت الأديان السابوية فإن بعض مظاهره ما زالت حية بينما تتحدى الزمن : الرقصات الجماعية ، الأغاني والمواويل الشعبية ، الكورال ، فن الإنماء ، وحتى قصة إيزيس وأوزيريس ما زالت تروى وتمثل ولكن بأسلوب مختلف وأصناف مغايرة .

عندما اختفى المسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالآلة الشمسية ، استحب من سماتها ليظهر في أفق آخر ، وظل قائما دهرًا ، قادرا على التأقلم مع كل الممارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادي النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، فهل لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيدنه فنا مصريًا أصيلا ، ينبع من أهاقنا ، ويحبر عن مشاعرنا ، ويؤدى ، كما فعل في الماضي السحيق ، رسالة ترفيحية ، خلقية ، وطنية ، ثقافية ، نحن في أمس الحاجة إليها ؟ !

واحد هو « عودة ست » ، والمقصود به هنا « البز » المحتل الأبيض الذي أغار على مصر يحدو عاثرا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلة وضد البشر . وهذه المسرحيات الشعبية المأداة كانت تمل في الميادين العامة ، ويضربها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا في هذه المسرحيات التي كان يصعب فيها جام غضبه على المستعمر الفاشم ، ويحضر بها المصريين على منافسته . وقد ذكر درويون مقتطفات من إحدى هذه المسرحيات التي يجالط فيها الكورس « ست » وهو إنما يبنى في الواقع قبز :

وأنت يامن شب على القتال واركناب الجرعة

أنت يامن خرج على الطريق السوي

يامن يهشق الحروب ، ويعيد القوصي

ويرفض احترام من هو أكبر منه

أنت يامن يخل الكورث ، يامتر الاضطراب

يدافع من عدائك لأبائك وأجدادك

أنت يامن ينتك القانون ، ويتصرف تصرف المصوص

دائما على استعداد للقتل والنهب والاختصاب

أنت للجرعة سيد ، وللأفراء إمام

وللمناع الطريق القائد للمم

ثم تقضى حكمة الآلة بطرد ست من مصر ، ويصعب « دج » عليه اللمة ، ثم يخرج « ست » ، أو بالأحرى الملك الأجنبي الغازي ، من المسرح ، يشبه الجهور كله بصيحات التأييد والوجد :

« ستطردك شر طردة إلى آسيا بلادك

مصر لن تخرج عن طاعة حورس ، بل إنها ستطالك

ونسوف لنلع ما عاقبت يدك

إلى النار ، إلى النار ، ونش القرار

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح

هوامش

The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhagen, 1961.

W. Budge, The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.

سليم حسن : أساطير مصرية ، سلسلة اقرأ .

(١) سليم حسن : « الأدب لمصري القديم أو أدب القراة » ، سلسلة الثقافة لمصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ - ١١٥ .

(١٠) E. Drioton : Pages d'Égyptologie, P. 237.

(١١) انظر المرجع رقم (١) - درويون : « مسرح مصر القديمة » .

(١٢) انظر المرجع السابق .

(١٣) بالنسبة لكل الجزء الخاص بالاضطراب الاجتماعي والسياسي والفكري وتعبير الأدب عنه ، انظر د . نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ص ١٠١ وبيليليا .

(١٤) نفس المرجع ص ١١١ .

(١٥) لنا بديسة هذا الكلاسيك من النص الفرنسي .

Cahiers de la Compagnie M. Renard et J.L. Barraud, no de November 1960.

(٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, ed. M. U., no 147, 1968.

(٣) للحصول على مزيد من المعلومات في هذا الشأن انظر :

E. Drioton : Pages d'Égyptologie, Maisonneuve, Paris 1957.

E. Drioton : La Plan Ancienne Fière du Théâtre Égyptien, in Revue de Caïre, no 236, Avril 1960.

(٤) E. Derand : Les Maximes du Pith Hotei, Fribourg, 1916.

(٥) M. Meyer : The Oldest Books in the World, New York 1960

(٦) Bultmann : La Quête d'Isis, ed. Pörrin, Paris 1967.

ترجمة د . هيام أبو الحسن : إلر خطي إيزيس ، تحت الطبع بديسة المصرية الملة للكتاب ،

(٧) انظر نفس المرجع السابق .

خيال الظل

مصرع العصور الوسطى الإسلامية

«خيال الظل» فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة، بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها الخيالي مشاهدة المصورة. سواء أكانت التي أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من حلال إسقاط الضوء الخلق على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالأشياء مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل. وليس بعيد عن هذا التصور ما قدمه «الغلاطون» في تشبيه المستمد من «أوهام الكهف» الذي أبدى به نظريته في «الظل». فليس غريبا إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته، وأن يتخصص فيه «الخياليون» في مختلف العصور. تجد للوظيفة المطلوبة منه، فقد بدأ تعليميا، وانتهى صلبا. وقد كان كل عصر يفرز لنفسه وخيال الظل الوظيفة الخيالية الملائمة. على أنه ليس من الغروري أن نضم مفهوم التعليم والتربية في طريف متناقضين؛ فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما، كما أنه لن يكون دائما موجودا^(١). لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليميته، بل أصابها إليها عنصر الصلية. أما الخرافات خيال الظل في بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة، طرعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالتمتع وحدها.



للمرضى في المستشفيات، ولإصلاح الجنود في لكتاتيم^(٢)، «بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس في يوم معين لذلك من آن إلى آخر، لكي يشاهدوا الخياليين يلعبون خيال الظل. ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصري آنذاك، وبالأحتكاك المستمر بين فن التخيل والناس في ذلك العصر، نما هذا الفن وإزدهر، وشيخ موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذي وفد إليه، حتى نبتا الجو العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصري بخاصة.

• • •

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ)، ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفا من التتار، بكل ما يجلبه من القدرة الشعرية والعقلاء المتوجهة، في نفس الوقت الذي اتجه فيه العصر المملوكي إلى الفن التشكيل، خصوصا الباعة والزخرفة، وقفل دور الشاعر وزاد دور

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بأدواته نفسها، بل انتقلت بعض «البابات» معه إلى الشرق العربي أيضا، وأصبحت نماذج تماذج نحاسي، وأقدم إشارة إلى هذا الفن في تراثنا هي ما روى عن هجاء ذي الرمة لواحد من أصحابه كان قد توحده بأن يخرج أم ذي الرمة في «الحيايل»، ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجري، وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به، ولم يكن منتشرًا بين الناس كافة. وفي العصر الفاطمي ازدهر هذا الفن، إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد. وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى مصر بين لينشروا فيهم أفكارهم وشيخوهم إليهم. وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل، «فلا غرو يخطي فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالًا شديدا جدا». ويبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المسارح أنهم كانوا يستأجرونهم لتزويده عن

موضوعات الجنس، أو التي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة، هربوا من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التي كانت سائدة طوال العصور التي ظهر فيها خيال الظل. وهذا النوع من البيايات كان يصعب عرضها معاقرة المتشاهدين بعض التشبهات الروحية أو تعاطفهم المندفرت. ومن الواضح أن كل ذلك كان هربا من واقع الحياة في العصور الوسطى، وبخاصة في مرحلة قيام دولة المايالك الأولى (٦٤٨ هـ - ٧٧٤ هـ). فقد «اهتم سلاطين المايالك بالحفاظ - مظهرا - على أمور الدين، ورعاية أولامه ونواحيه أمام الناس وجباة العلماء والفقهاء، فأظهروا التشدد في تطبيق حدود الشرع، وعارضة الخارجين بصورة لا يقرها الشرع نفسه، كما اهتموا اهتماما بالغا ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة، وأشرفوا في تشييدها، وصرفوا عليها بدخ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة، وتنافسوا في ذلك، على حساب الرعية، غير مباليين بزيادة الضرائب والمكوس، وارتكاب المظالم في سبيل تحصيل الأموال»^(٢). ولم يكن ذلك موقف دولة المايالك الأولى وحدها، بل استمرت هذه الصورة الزوجية، التي تمثل التنافس بين مآيقال ومايجارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية. وقد اشتد طغيان الحاكم المتدبر بالإسلام في إبان الحكم الغساني وعاليكه وانكشافته فيها بعد، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التنافس الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذي انفصل عنها على مدى حقب طويلة، والذي أبدع عبره الشعبية وحكاياته الخرافية، وابتدع لنفسه وسيلة تدوير تنفست من خلالها، وبفرغ فيها طاقاته ووقته.

وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزوج في «ببايات» خيال الظل، الذي يجمع بين الجون والقيمة. ففي الوقت الذي تعرض فيه لحرايش المجتمع في فهم ومجونهم، كانت تنتمي بالثوية والاستفشار، حتى تغلت من طائلة القانون المملوكي. ثم إن البيايات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس، فيها ماينتج إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أفعالهم مع أقوالهم، كما في «بباية» الشيخ طالع وجاريته السر المكنون، وكما سخرى في «بباية» عقيب وغريب، «لأبن دانيال» ولارتباط البيايات بالشعب ألف الخيالون ببايات يشاركون في الاختلاط والكوميديا والمناسبات الاجتماعية، كالزواج أو الميلاد. وكانوا يعرضونها في الأماكن العامة، خصوصا المقاهي، وأحيانا في بيوت الأضياف. ومن هذه البيايات بباية كانت تمثل طوال سبع ليال، هي بباية «علم وتقدير»، التي تتناول موضوع الزواج، وتغل مراحلها حتى يتم. وكانت هذه البباية بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن، حيث كان الخيالون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قريبة إلى روح الشعب المصري. وكان العرض يشتمل على عدد من الأجزاء، وكان الجزء الأول والأساسي هو «علم وتقدير»، يليه بباية أسوها «لعبة الحمام»؛ تصور احتفالات الناس بالعروس في الحمام، ثم انفصلت عنها بباية أخرى سموها «لعبة التياور». ويجدر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح «التياور» الذي يؤكد استمرار هذا الفن حتى ظهور المسرح في وقت متأخر وأنه عاش جنباً إلى جنب مع بدايات المسرح حتى ثلاثي خيال

القاص. وقد اككب ذلك إبداع الشعب للسعر الشعبية التي رسم فيها صورة لبطلة المسرح المخلص، في الوقت الذي عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المايالك. «والشكوى تسل إلى القدر، وإذا اجتمع القدر والخوف، نيت الحكمة الساهرة أو النكتة العابرة. وهكذا وجدت الثورية والحكمة والنكتة سبيلا إلى الأدب العرفي في عصر المايالك»^(٣). وبذلك احتق الميعة خلف السمررة أخرى، فكما احتق سلفه القصاص وراء «الأشولة»، احتق هذا وراء الثورية والسخرية، فأنه الأدب إلى الوصف السطحي والرصد القوتوغرافي، وأصبحت الحرفية في إظهار الدعاية، وفي الإتيان بالجنان والثورية والطباق والموسيقى اللغوية.

١ - في هذا الجو قدّم «ابن دانيال» أرق «ببايات» في تاريخ مسرح خيال الظل العرفي، أو مسرح المصور الوسطى الإسلامية، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نصّ نعت خيال الظل. ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة تنبثق من جلال التراث المسيطر على فكره. ولقد صدق أودويس حين قال إن «مسرح خيال الظل حدى مدهش اكتشف الأساس الذي تركز عليه النظرة العربية إلى الإنسان»^(٤).

٢ - ومسرح خيال الظل يشتمل في «بباية» (نص) بقدها الخيال على النشأة البيضاء أمام النظارة. وبالباب (النص) هي الأصل الذي يحرك الخيال شخصه على أساسه. ويختلف الموضوع المتالج بين كل فترة وأخرى حسب مقتضيه ظروف المجتمع. وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البيايات، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالي ثمان عشرة بباية هي: أبو جعفر، الألاف، لعبة السباح، التياور، القلق، الساحر (بباية صينية)، الحجية، حرب السودان، حرب المييم، الحمام، الطوق، الشيخ ميميم، الشيخ طالع وجاريته السر المكنون، طيف الخيال، المصالح، عقيب وغريب، علم وتقدير، القهوة، اللحم والصلح اليميم^(٥). ولقد تعددت مصادر البيايات^(٦)، لها ما نشر ملخص له، ومنها ماوجدت الإشارة إليه وضاع نصّه، ومنها ما نشر كاملا، سواء في مصر أو في أوروبا. وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق «ببايات» ابن دانيال، وأشار الدكتور قواد حسين على إلى بباية لعبة السباح، حيث عرض ملخصها في كتابه «قصصنا الشعبي»، كما عرض للعبة المنار في نفس الكتاب. وكذلك عرض الدكتور محمد كامل حسين لبباية «الشيخ طالع وجاريته السر المكنون»، ولانتمى في هذا المقام جهد العلان «بول كالا»، و«جورج يعقوب» في جمع بعض البيايات ونشرها.

وهذه البيايات الثلاث عشرة تحتل على المستوى الزمني، من القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري تقريبا، وهو التاريخ الذي يرجع إليه آخر البيايات التي راها «أحمد تيمور» والدكتور عبد الحميد يونس.

صحيح أن هذه البيايات قديمة سفظها الخيالون جيلا بعد جيل، لكن الحقيقة أن نصوص البيايات لم تكن كلها ممتونة. وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من الخيالين الذين ارتبطوا بواقع الملحق فكانوا يبتكرون في موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من «خيال الظل»، قدم البيايات التي تتناول

وسخط السلاطين»^(٣٢) وفي بابة «القيم» يقول :

أهلاً وسهلاً بطلعة الديك كأنها عروسة الصعايك
أنى جتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المالك
وأنت إذ يسير من ذنبه كأنه الصالح بن رزيك

وتجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة في النقد السياسي ، حين يقرن الاستعانة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، في سياق مآكر لا يحاسب عليه ، وفي الأبيات يأتي بالصعايك والمالك والصالح بن رزيك في سياق واحد ، فهم دلالة على الوجهين البنيء والحسن ، هروباً من السلطة السياسية ورقابها .

وعلى المستوى الديني الاجتماعي يقصد ابن دانيال رجال الدين في مظاهرهم الكاذبة ، وبخاصة حين يطو عيب الدين المتبر ويعط الناس في حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه ، وعيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المحرق في جبره . وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس ، حتى إن الخراشيش «عروفاً سر الحشيش» لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل»^(٣٣) ويكتمل النقد الاجتماعي - كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء الفقراء .

ومع إشاعة جو الجنس ، وتعرية قاع المدينة «القاهرة» ، نجد المؤلف يسمي نفسه بالزناز ، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلاً لآلياته ، وحين يقرن الأشياء المفترزة بالثوبه والصفح ليتخلص من اضطهاد درجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقيدة البرية في ذلك الزمان .

الأسلوب والطراز (اللمة) :

لا يقتصر خيال الظل في جذب الملقى على الخاتبة ، والجنس ، بل نميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، ميز العصر كله ، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوي بالأنفاظ ، من جلال السجع ، والجناس ، والطباق ، والتورية ، واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذي يشد الأذان ، فيضيف للتمة الأدبية إلى متعة «الفرجة» ويراعي المؤلف في نفس الوقت نوعية الملقى ، فبعد العناية مختلطة بالقصص أحياناً كثيرة ، ويستخدم أنفاظاً أصعبية يحاكى بها الواقع أحياناً أخرى ما يفي بالجو الشعري ، الذي ترك آثاره في تراكم الصفات ، والاستفادة من القص الشعري ، ذلك أن «القوة الشعرية الصعبة هي التي كانت تستفيد لأغنى خيال الظل ، وفي الأغلب الأهم ، فإن طبقة التجار ويصنع أصحاب الحرف هي التي صمغها»^(٣٤) . يفسر لنا المزج المتعدد بين العامية والفصحى ، وإن كانت العامية تأتي في الحوار فقط ، وإذا جاءت في السرد فإنها تأتي محاكاة للجهة أصعبية ، أو وصفاً لأصوات الآلات الموسيقية . وهذا الأمر يفسر أيضاً وجود الألفاظ والأصنع العريقة البرية .

ويتجه البنية الأسلوبية في البابات إلى وظيفة مهمة ، هي إثراء الواقع المتناقض . لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها ، لينقل الواقع ، ويعبره ، ويصكس في الوقت نفسه - نمطاً استثنائياً - سائلاً . يقول ابن دانيال : «وفي الحزن واحد من كلال الحب ، والنقص يظهر السعد ، وله على المالح ، وبحب القبح»^(٣٥) . وهو يستخدم السجع

أن تحولت البابة إلى مشهد منفصلة (خمس وعشرين مشهداً) تعبر عن قدرة الخيال ، وقد اختفى الحوار هائلاً هنا . وسين يستعان بصوت الراوي لإيحاء حوار ، بل يربط المشاهد بتعليق مريح . والصراع باهت جداً ، فلا درامية في هذه البابة ، بل هي رصد لشريحة اجتماعية سواء حالها كما ساء حال المؤلف .

وتتميز هذه البابة بالهجوم على الوعظ ، كرمز لرجال الدين ، ولكن المؤلف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث ، وطلب المغفرة في الختام ، حتى لا يستعدي السلطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (للقزب ، المتهال) على لقمة العيش .

أما البابة الثالثة «القيم والصالح القيم» فشكل رؤية الكاتب الجالية لنفسه وللإمام حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال ، عارضة لقصة حب شاذة بين رجل تربي وبين المقيم ، يعرض خلالها المؤلف الحب والمشي بين رجلين (وكان ذلك شاملاً في عصره) . لكننا نحس أن هذه البابة أصعب بالبابة الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد التزيينية ، كمراك الديكة ، ومناطحة الكباش والثيران ، وهي مشاهد تظهر براعة الخيال أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه . لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعي ثلاثة أطراف : المؤلف ، الراوي (الخيال) ، الملقى ، لأنهم يؤلفون النص من جديد ، ويحولونه قابلاً للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم . ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل ، وليس نصاً هائلاً .

ويتضح هذا من خلال :

- لتجمل «الريس على» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض . من ناحية ، وبين المبادئ والجمهور ، من ناحية أخرى .
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور .
- تعليلات المؤلف «ابن هانيال» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث .
- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها ، إرضاء للجمهور .

وتنتهي البابة الثالثة بالثوبه والتندم كذلك . وتكتمل الرؤية الجالية للذات ، البادية في حالة فقر واغتراب عن العالم والفارقة في ماحور الجنس والشذوذ في مجتمع متفتت البنية .

كما تكتمل أيضاً رؤيته للعالم الاجتماعي المتناقض ، الذي حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى أداة للتعبير الاجتماعي على عدة مستويات :

المستوى السياسي : ويمثل في نقد المالك ، إما من وراء «قناع» البابة الأولى : شخصية «الأبهر وصال» الجندي المملوكي» صاحب المنامرات المفترزة ، وإما بالتصريح مباشرة بينهم في البلاد .

يقول في «عجيب وغريب» «اللهم أعفنا من هزات الشياطين ،

والجناس والطباق والتورية ، ويجمع كل هذا في فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصال : **مائل المال ، وحال الحال ، وشعب الذهب ، وصلب السلب ، ولغبت الفضة ، ولغمت النضة ، ولغبت الكاس بطون الأكياس ، وبعت القمار ، يرشف القمار ...** (٢٦) وأمثلة هذا منتشرة في ثياب البابات .

وهنا نلجس إلى الأشكال الشعرية التي استخدمها ابن دانيال ، والتي تحتل في المفطورة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والرجل . وبلاط أنه كان يخرج معانده من شعر في كل مناسبة ، بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وحيثما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوي ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات في داخل النص الواحد .

ونجد الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبي على هذه البابات في أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالخلق حين تقدم نفسها للجمهور ، وحين تصف نفسها في مبالغة تصخم صورتها في ذهن الخلق (٢٧) . وبعد ، فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحي العربي بوصفه مجردا خرجت منه دراما النص فنيا بعد ؟ خصوصاً بعدما عرضنا تشكيكه ، ووظيفته ؟ أقول إن خيال الظل نوع خاص من

هوامش

المصادر

إبراهيم حنادة : خيال الظل وتغليلات ابن دانيال ، الحقبة المصرية للكتاب ، ط ١) ١٩٩١

المراجع

- (١) ريفيت ، المسرح للعصبي ، ترجمة جميل نصيف ، وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٧
- (٢) محمد كامل حسين ، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ ، وانظر إبراهيم حنادة ، خيال الظل وتغليلات ابن دانيال ، ص ٤٣ .
- (٣) محمود زكي سليم ، عصر ملابيح المأذنة وزيابجه العلمي والأدبي - الجليل ١٩٩٢ ، ص ٢٤٣
- (٤) أدريس ، زمن الشعر ، دار البعثة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٧ .
- (٥) علي أبو زيد ، تغليلات خيال الظل ، رسالة ماجستير ، آداب القاهرة ، رقم (٨٢٢) ص ٢٩٧ .
- (٦) عرفت مصادر البابات المخطوطة لتجد بابات ابن دانيال ، تحت اسم طيف الخيال ، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٨٦ . وجهه المشرق ودار كلاً ، الأجل ١٩٠٩ م مع شخص يسمى درويش النصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كاس) ، وأشار لذلك علي أبو زيد في رسالته السابفة الذكر ص ١٤٣
- (٧) محمد زغلوف سلام ، الأدب في العصر المملوكي ، الدورة الأولى ، دار المعارف العلمية الأولى ، ص ١٦ .
- (٨) بلاط العلاقة بين البابات المطلقة بالمناذات الاجتماعية ، وبين المسرحيات الأولى التي أشاد إليها بلقيش ويوصفها في شيرا ١٨١٥ ، انظر علي الرضا ، المسرح في القرن العربي ، ص ٣٣ .
- (٩) محمد زغلوف سلام ، الأدب في العصر المملوكي ص ٢٧٩ .
- (١٠) انظر ، جابر مصطور ، الإحيائية والإحيائيون ، محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١ ، من ص ٥٩ - ٦٠
- (١١) نفس ، ص ٦٠
- (١٢) إبراهيم حنادة ، خيال الظل ، ص ١٤٤ .

المسرح ، ناسب مرحلة تاريخية وجالية في حياة المسلمين ، الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن ، رغبة في المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلي ، ثم في المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن . لقد وجدنا في بابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور ، لكننا بالمقاييس الغربية لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحي) وإن كنا قد نتأهنا إلى درامية العمل ، كما اختلج الحوار ، الأداة الأولى للكتاب المسرحي . داخل هذه النصوص ، على نحو غلب الصوت الواحد ، صوت الراوي أو المؤلف .

لهذا يمكننا أن نزع أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص مثله أمام جمهور يشاركه فيه ويظهره (في حين اختصت ملاعب المسرح بجمهوره الغريب) . ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح النصوص الإسلامية ، التي منعت التمثيل البشري في عقيدة أهل السنة ، فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التي ازدهرت في تلك العصور ، لكنه مع هذا الجمهور - مع السير الشعبية - لتقبل الأداة المسرحية ، وخلق نوعا جديدا من المشهدين للفن ، اللذين يعملون في مكان يذهبون إليه قاصدين المتعة والمروعة ، فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقترب من أسلوب الوضو اللبني ومن الأسلوب القوي للغماسة .

- (١٣) للمرجع السابق ص ١٤٨ - ١٤٩
- (١٤) جابر مصطور ، الإحيائية والإحيائيون ، ص ٦٣
- (١٥) جابر مصطور ، الإحيائية والإحيائيون ، ص ٦٤ . وانظر أدريس ، البابت والضرع طبعه أول من ص ١٦٥ .
- (١٦) عبد الله طيبة ، مقال في علم الخيال الأدبي ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ ، ص ٣٩ ، وانظر مايجدها في تحديد ماهية لفظ الأمل الخيالي .
- (١٧) إبراهيم حنادة ، خيال الظل ، ص ١٤٤
- (١٨) طيف الخيال ، إبراهيم حنادة ، ص ١٨٦
- (١٩) طيف الخيال ، ص ١٤٥
- (٢٠) عبد الله طيبة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٤ .
- (٢١) نفس
- (٢٢) عجب وغريب ، إبراهيم حنادة ، ص ١٨٨
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٩٢ / ١٩٣
- (٢٤) نفس ص ١٩٧
- (٢٥) انظر ، صعب وغريب ص ٢٠٠ - ٢٠١
- (٢٦) نفس ص ٢٠٨
- (٢٧) نفس ص ٢١٠
- (٢٨) نفس ص ٢٢٣
- (٢٩) نفس ص ٢٢٦
- (٣٠) نفس ص ٣٣٠
- (٣١) نفس ص ٣٣٩
- (٣٢) نفس ص ٢١١
- (٣٣) طيف الخيال ، ص ١٤٩
- (٣٤) عبد الحليم إدريس ، خيال الظل ، للكتبة الثقافية عدد (١٣٨) ص ٤٥ .
- (٣٥) طيف الخيال ، ص ١٤٩ .
- (٣٦) نفس ص ١٩٧ .
- (٣٧) انظر هذا الرصيد في حديث الأمير وصال ص ١٥٤ من كتاب إبراهيم حنادة السابق الإشارة إليه .

بين و الأسطورة والواقع السياسي

لا يحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توليق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزيريس بصفة خاصة ، فأقدم محاولاته المسرحية التي أمكن العثور على مخطوطتها هي أوبريت فرعونية بعنوان «أصنوسا»^(١) كتبها حوالي سنة ١٩٢٧ .

وفي رواية «عودة الروح» ، التي كتبها في سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابها بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فمحسن بطل الرواية ، الذي يعمل كثيرا من ملامح الكاتب النفسية والعاطفية ، لا يجد في أشد لحظات انهياره بجمال حبيبته «سنية» من يشبها بها غير إيزيس^(٢) .

فؤاد ديارة

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» في عبارة من «كتاب المرقى» وضعها على غلافه :

«انهى .. انهى بأوزيريس»
«أنا وألئك «حوريس» .
«جئت أعبد إلهك الحياة»
«لم يزل لك قلبك الحقيقى»
«قلبك للماضى» ..

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى حدود»
«سوف نراكم من جديد»
«لأنك صائر إلى هناك»
«حيث الكل في واحد» ..

وفي تبليغ مسرحية «إيزيس» يقول الحكيم :

«منذ تأليف مسرحية «شهرزاد» حوالي ١٩٣٠ وشخصية (إيزيس) تتيأ للظهور يوما .. وقد ورد ذكرها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة ، بل بين المراتين من وشائج الشبه في علاقة كل منها بزوجها . لكنهما قد فطمت شيئا مجيدا من أجل زوجها»^(٣)
وقد ورد ذكر «إيزيس» في مسرحية «شهرزاد» الذي يشتمل إليه

إن «عودة الروح» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تسلمهم كثيرا من وقائع حياته ، وتقدم - على حد تعبيره - «صورة عامة لتطوره الفكري والعاطفي»^(٤) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه على قدم اختائه بجمال إيزيس وشخصيتها ، فقد شبه بها حبيبته في الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزيريس ، بل اعتمد في إقامة البناء الفكري للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة في أحافق الشعب المصري^(٥) ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح في جسد أوزيريس الممزق .

«ها هي مصر التي ثامت قرونا تنهى على أقدامها في يوم واحد . إنها كانت تنتظر - كما قال الفرنسي (عالم الآثار) - تنتظر ابنها المبعود ، رمز آلامها وأملها المدفونة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المبعود من صلب فلاح ...

«وما غابت شمس ذلك النهار حتى أمت مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تفكر إلا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن إحساسها .. والذي نهض يطالب بمجتها في الحرية والحياة ، قد أخذ ، وسجن ، ونفى ، في جزيرة وسط البحار ..

«وكذلك (أوزيريس) الذي نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن ، ونفى ، ونفى مقيظاً إربا في أحافق البحار ..»^(٦)

الحكميم ، في المشهد السادس على هذا النحو :

« شهریار : سكين ياقر .. ظلمها كان يمشك في كل أرض .. وصورتها كنت تعرفها في كل مكان .. ألا تذكر صبيحتك التي دعت الجميع أمام صورة إيزيس في مصر ؟

لؤ : إيزيس ؟

شهریار : أنسيت ؟

لؤ : إنك أنت الذي قال إن إيزيس تشبهها .

شهریار : لست أجد هذا .. لكن ..

لؤ : أو تمنحني من إبداء عجبى لمشابهة خاطرة للعقل ؟ .. (٧)

وإذا جاز أن تصور نوعا من الشبه بين «سنية» و«إيزيس» فليس من السهل تصور هذه المشابهة والخارقة للعقل « بين «إيزيس» و«شهرزاد» لأن «شهرزاد» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة «إيزيس» . لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب الذي تمثل في إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادى والمعنوى ، ومن ثم جسد ملامحها في كل امرأة أعجب بها ، سواء أكانت «سنية» أم «شهرزاد» أم الزوجة الفاتنة بطله روايته «الرباط المقدس» .

وفي سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم أولى مسرحياته وهي «أهل الكهف» ، ونشر كذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة ، الأولى بعنوان «الحلق» (٨) ، حلل فيها خصائص الفن المصري القديم ، وقارن بينه وبين الفتن العربي والإغريقي ، والثانية بعنوان «مناخ الفن المصري» (٩) ، أوضح فيها تصوره الأساسي للمأساة المصرية ، وقارنها بالمأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «أهل الكهف» مدفوعا بالرغبة في تأليف مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة . وقد أكد هذا المعنى نفسه في إحدى رسائل «زهرة العمر» ، التي ترجع أنه كتبها في الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر في «أهل الكهف» بالحضارة المصرية القديمة. (١٠)

ولمقال الثالث نشره «الحكيم» عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان «اليث» ، واستله بنص من أناشيد حوريس كما جاء في «كتاب الموتى» ، ثم ربط فكرة اليث الدينية باليث الوطني السياسي الذي يريجه لبلاده. (١١)

ومرة أخرى تلقى إليزابيس وأوزيريس في كتابات «الحكيم» من خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» - وفيه ملامح كثيرة من «الحكيم» نفسه - إلى صديقه الزوجة الفاتنة التي توشك أن تنزل إلى الحياة في رواية «الرباط المقدس» . تقول الرسالة :

«صديقتي ..

هناك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها جمالك ، فإن تماثيلها أو صورها المشوكة في جدران مقابدها لا تنقل إليّ غير خيال فني ، لا يمكن أن ترتب عليه أي صلة بجمال الطبيعي .. تلك هي «إيزيس» للمصرية .. لا أريد أن أتمرض لجمال النني أو الإلهي في أسطورتها .. فألذي يمتني فيها هو جانب الزوجة .. إن وقامها

أزواجها «أوزيريس» لمحجرة في نظري من معجزات القلب الإنساني ..» (١٢)

وتخصى الرسالة لتزوي تلخيصا وإيفا للمسرحية في ثمان صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأول للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، وينفس التزيب تقريبا ، وإن دخلها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحي من ناحية ، والمضمون السياسي الحليث الذي حمله لها من ناحية أخرى .

ونلاحظ في هذا التلخيص كذلك أنه تجاهل نهائيا «الجانب الديني أو الإلهي» من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنساني المتمثل في وفاة الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذي سبيل على المسرحية أيضا .

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد في هذا التلخيص على مصدر واحد هو كتاب «إيزيس وأوزيريس» للمؤرخ اليوناني بلوتارخوس ، لأن التفصيلات التي اعتمد عليها لا نثر عليها مجتمعة إلا في هذا المصدر ، وينفس التزيب تقريبا ، وهو في الحقيقة أولى المصادر التي أوردت الأسطورة ، فقد كان بلوتارخوس .. أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادي بهذه الأسطورة ، فسر حوادثها سردا يكاد يكون كاملا بينا اقتضتها التصوص المصرية القديمة ، ونشرتها مبكرة على جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردي ، واللوحات الجدارية. (١٣)

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية إيزيس كانت تنبأ حقا للظهور في عمل فني للحكيم ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب «شهرزاد» بحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما تبيننا . ترى ما الذي أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من اشتغاله الواضح بها ؟

إن مزاج الفنان كالغائر الطليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين في وقت محدد . وقد تكنى هذه الحقيقة وحدها لتفسير تأخر الحكيم في علاج أسطورة إيزيس في مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن غمة حقيقة أخرى قد يكون لها أثرها في هذا التأخير ، فأسطورة إيزيس وأوزيريس - شأن غالبية الأساطير المصرية القديمة - يكتنفها كثير من الغموض والاضطراب ، وتتمدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين في حل رموزها والربط بين أجزائها الممزقة . يقول د . لؤيس عوض :

«.. الروايات في قصة أوزيريس كثيرة ومصادرها متعددة ، فمنها ما هو قديم قدم الأهرام ، أي يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت ، وهذا ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحيانا بتصوص الهرم ، ومنها ما هو حديث جدا ، يرجع تاريخه إلى ألفي سنة ، وهذا ما جاء في كتاب المؤرخ اليوناني بلوتارخ واسمه «إيزيس وأوزيريس» ، وهو من آثار القرن الأول بعد الميلاد ..

«وأما ما جاء في (كتاب الموتى) من صلوات وتقوش جنائزية فهو غامض ولا سبيل إلى ربطه في قصة واحدة واضحة . فلا مناص إذن من الاعتماد على رواية بلوتارخ اليوناني لأسطورة إيزيس وأوزيريس ، ولكن مع الاحتياط الشديد ..

بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد القراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم ..^(١٧)

وأكد د . مندور أن توفيق الحكيم « لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي ورموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تطبيقات فكرية على الأسطورة ، ولا ألق الحكيم بمجدي يذكر في مسرحيته التي نعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا مقبولا .. »^(١٨)

وأيد عهد الرحمن صديق هذا الرأي الأخير ودافع عن حرية الكاتب في التصرف في الأسطورة كما يشاء ، وما قاله :

« إذا كان من النقاد من يميزون للمؤلف المسرحي أن يتصرف في أحداث التاريخ بالتقدم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للتقدم سيلا إلى الإساءة للحكيم إذا هو تصرف في أسطورة من أساطير الأولين ليحول منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تخيلات والأشعار » الدينية الحافظة بالفوارق غير الطبيعية ، التي شاعت في الأزمنة القديمة والصورة الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحي أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفتهم الواردة في النصوص والمأثورات .

ومن ذلك ما أظهرته إيزيس - وهي أحب الآلهة القديمة - من اعتداد على ما في طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والتجديع للبرع غرضها في نصرة ولدها .^(١٩)

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتيحان للكاتب حرية التصرف في وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضي عليها مضمونا جديدا يبالغ القضاء والمشكلات التي تنقل ضمير العصر . فهذه الحرية أبجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفي بأدق تفاصيل الأسطورة ورموزها القديمة الذي طالب به الدكتور لويس حوض ، لأن هذا الالتزام لا يسفر في أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفاصيل والرموز التي اختلف الدارسون في تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأوزيريس ، فإن الكاتب المعاصر يحتاج ، ولا يدرى بأى هذه التفسيرات والتأويلات يلتزم ، وأينما يتركه لكي لا يتعرض للوم اللامعين .

• • •

ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية في علاج أسطورة إيزيس وأوزيريس ، قصصه في مضمونها العام ، وحلقت كثيرا من مصيبلاتها ، وأضاف إليها تفاصيل أخرى من ابتكاره . ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة خلقت روايات الأسطورة وتفسيراتها في كثير من المصادر ،^(٢٠) واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذي احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أضفى عليه مهبوتا سياسيا معاصرا . وكذا كان قد احتفظ ببعض تفاصيل الأسطورة الأصلية ، فقد جردها في الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخرافية للطبيعة ، كما

ولقد الاحتياط أسباب كثيرة ؛ منها أن بلوتارك يوناني يروى أشياء مصرية ، فقلبه قد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وجنسه . كذلك منها أن بلوتارك قد روى أسطورة أوزيريس في زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتجددت في آلاف السنين السابقة لعصره ؛ فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مها كانت تفاصيلها قد تحورت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان .^(٢١)

فلعل هذا الغموض والاضطراب كانا من العوامل التي أحرقت معالجة الحكيم ؛ لما كل هذه السنوات ، وهو الحريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، لما بالك إذا كان هذا الموضوع هو « إيزيس » الحبيبة إلى نفسه منذ الصبا . بل الحبيبة إلى نفس كل مصري .. بل كل متقف ..

• • •

نشرت المسرحية في كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خشبة المسرح القومي في يناير ١٩٥٧^(٢٢) ، فثارت عند نشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجدها ذلك الحوار الذي دار بين د . فويس عوفى ود . محمد مندور حول مدى المسموح بها للكاتب في التصرف في جوهر الأسطورة وتفاصيلها .

فذهب الأول إلى أننا يجب « أن نتحرز بعض الشيء من التوسع في الاجتهاد في سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل الفني القاطع أن اجتهاد أهل لذلك ، فلا نعطي هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، خشية أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فتركب الجرائم باسم الفن »

« ولما كان توفيق الحكيم بمن يستون قوانين المسرح المصري بما يضحونه من نماذج فنية ، فقد كنا تأمل فيه أن يضرب المثل لخطبه ولن يتلقون الفن على يديه ؛ فلم كل هذا التوسع في الاجتهاد ولو في التجربة الأولى على أقل تقدير ؟ »

أما اجتهاد الفنان في سبيل الرأي فلا نقره في العمل الفني ؛ لأن العمل الفني ليس منبرا للتبشير برأى معين ، ولا منصة تدار منها مناظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالتقوى عما في الحياة المركبة من تناقض وصفاته ، أو من صراع وسلام . وتجوير القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأى من الآراء جانبية على ذات الفن أكبر من تحويرها في سبيل الخلق الفني الجديد .^(٢٣)

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن « توفيق الحكيم في مسرحية إيزيس قد أراد - وله مطلق الحرية فيها أراد - بل أنه الشكر على ما أراد - أن يترنل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضوح الأرض ، ويعبر لا يبريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحفل من نشر يميز لزوح أوزيريس على نحو ما تميز الحماة للزوح القلص في المسيحية ،

الصحيح - فن المتخصصين من يرى أن «الحكيم» اقتبس أهم حوادث المسرحية من «رواية بولتارخوس» نفسه «اقتباسا يكاد يكون صادقا...» (٣٧) ، ثم يمتنع على ما جاء في بيانه للمحقق بالمسرحية من أنه لم يقدّم إلى «تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة» ، ويقول :

«إننا نخالف الحكيم في الشرط الأول من عبارته ، لأنه صور لنا في أشخاص المسرحية البارزين بعض نواحي الحياة ، والأخلاق . والمعادن المصرية القديمة ، كالصراع بين أوزيريس وتوفون على عرش مصر ، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه وتوفون ، وحزن إيزيس الشديد عليه ، وبخشا عنه في كل مكان ، وسحر إيزيس ، وقصة الوثيمة التي أولها توفون لأخيه أوزيريس ، وتمكنه من إغراق الصندوق عليه وإلقائه في البحر (غير أن الحكيم ابتكر هنا قصة انتشال بجارة إحدى السفن صنتوق أوزيريس من البحر ويصمهم أوزيريس إلى ملك ببولوس - جبيل السورية - وربما لجأ إلى ذلك لضرورة درامية) ، وسفر إيزيس إلى ببولوس ، وعودتها من هناك به ، ومؤامرة توفون على أوزيريس ، وقلة إياه مرة أخرى ، وإلقاء أشلائه في كل حذب وصوب ، وكفاح إيزيس في تربية حورس حتى (يكبر ويتنم من عمه توفون ، واتهام توفون لحورس بأنه ابن غير شرعي لأوزيريس... الخ (ثم إن «الحكيم» ابتكر أيضا حضور ملك ببولوس إلى مصر ليقتل على الشعب الذي يحاكم حورس ، وتوفون ، وقصة صنتوق أوزيريس ، فيعلم الشعب الحقيقة ، ويثور على توفون ، فيهرب طلبا للنجاة ، ويستول حورس على عرش مصر)...» (٣٨)

وهذا يؤكد أن «الحكيم» أفاد كثيرا من «رواية بولتارخوس» للأسطورة ، فهي أكمل رواية وصلتنا لها ، برغم ما يقرره بولتارخوس نفسه من أنه رواها «موجزة أشد ما يكون الإيجاز» ، بعد أن حدثت منها كل ما لا يقيد وما لا لزوم له .» (٣٩)

ومع ذلك فلم تكن «رواية بولتارخوس» هي المصدر الوحيد الذي اعتمد عليه «الحكيم» ، ففي المسرحية مواقف وأحداث لم ترد في «رواية بولتارخوس» ، ووردت في مصادر أخرى ، لهذا تبين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية .

إن أوزيريس ليس بطل المسرحية ، ولا الأسطورة ، وإن كان الحرك الرئيسي لأحداثها . والصراع المخدم فيها بين طيفون من جهة ، ولإيزيس وابنها حوريس من جهة أخرى... وهو في المسرحية عالم ومخترع... لولا ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون... إنه مخترع المحراث والشادوف ، وشيد الجسور والقناطر... (المسرحية ، ص ١٧) .

وفي مستهل المسرحية نعلم أنه مشغول باختراع وساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقي للقائمة... ، ثم ما لبث أوزيريس أن يتحول - مع تابع الأحداث والمواقف - إلى رمز للملح والمعرفة... فعين بوقع به أنحوه طيفون ويضمه في صندوق يراق يلق به في النيل ، ليجد غلاما صغيرا يجاطر بحياته ويلقي بنفسه وسط التيار الجارف في الليل

استعان ببعضها الآخر في إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات .

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز في مستهل بيانه للمحقق بالمسرحية ، حيث يقول :

«ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازا جديدا إنسانيا ، ومخرج منها على النحر المفهوم في كل عصر ، وفي الصور الحديثة على الأخص .» (٣١)

وهذا الذي يشير إليه «الحكيم» هو الأساس الذي أقام عليه تصويره الحديث لأحداث الأسطورة ، واستند إليه في إجراء التعديلات التي أدخلها عليها .

وزيد د . حسين فوزي هذا الأساس وضوحا بقوله :

«... مؤلف «إيزيس» لم يترك لدينا شكاً ، لا في نص روايته ، ولا في خاتمه ، في أنه اقتلع من أشخاص الأسطورة الدينية الإلهية الشرط الإنساني الخشن ، فجعل من «إيزيس» فلاحاً ، ومن زوجها مزارعاً ممتازاً ، ومن أعداء أوزيريس صورا للشرب والحسد والطمع والوصولية ، ومن الشعب شعباً لا أكثر ولا أقل ، سريع التأثر بمظاهر الأشياء ، سهل القيادة لمن يدهان غرائزه ورواياته ، ولكنه ناصر للحق عندما يتبلج صبح الحقيقة أمام عينيه...» (٣٢)

وحتى هذا التعديل الكبير الذي جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة ، أو بتعبير أدق ، من كل عناصرها الأسطورية ، نستطيع أن نجد له سندا قويا في «رواية بولتارخوس» للأسطورة وبعض تعليقاته عليها ، مثل قوله عن المصريين القدماء : «لم نحو شعائرهم أي شيء غير مقول أو خيالي ، أو خرافي ، كما يعتقد بعض الناس ، ولكن لبعضها أساسا عقلية وعملية ، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى منزى تاريخي أو طليبي...» (٣٣) وكذلك قوله :

«... لذلك إذا سمعت يا «كليا» ما يحكيه المصريون عن جولايم ، وتزوين أفسادهم ، وعن كثير من مثل هذه الآلام ، وجب عليك أن تتذكرى ما ذكرناه من قبل ، وأن تعتقدي بأن لا شيء مما يحكي قد حدث ووقع فعلا على النحو الذي روي به...» (٣٤)

ويتكرر هذا للمعنى في أكثر من موضع من الكتاب ، حتى يقول قرب نهايته : «... على لراه لا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية ، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذي يثق والواقع...» (٣٥)

وهذا الذي ذهب إليه بولتارخوس تؤيده آراء كثير من المؤرخين الذين اتفقوا على أن «أوزيركان يعد في ياديه الأمر ملكا عاش حقيقة على الأرض ثم قتل ، ومن ثم كان يرمز به للقرى التي غوت في زمنه ثم تحيا ثانية ، كالكلمات والتيال مثلا...» (٣٦)

على أن هذا كله لا يعني أن «الحكيم» قد بعد كثيرا من أصل الأسطورة أو تجاهل أي جزء من أجزائها المهمة ، فظل العكس هو

جلس الإدارة) فإن الخطاب القديمة للأخ، والمسجلة على شرائط، تنطلق من ميكبرات الصوت بحيث تغطي على صوته الحديد وتلمسه. وهنا تنزل من السوفيتا ستارة سوداء لتصحب الأخ عن الأنظار.. إلى الأبد.

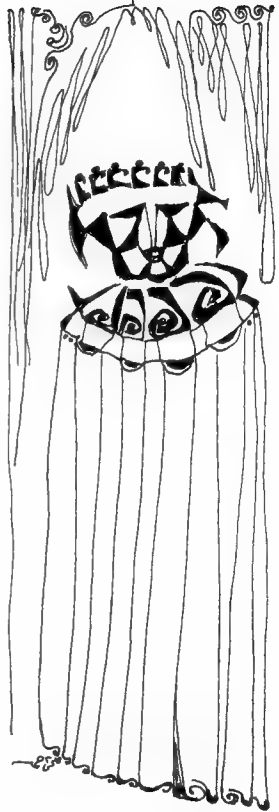
كان العرض كاملا ومستقرا، وكان المفروض أن يفتح للجمهور بعد أيام قليلة، بمعنى أنني أنيت عمل المخرج، وأصبحت وظيفة التدرجات النهائية لإتاحة الفرصة للفنانين والفنيتين لمزيد من الحفظ والضيض. ولم يكن ينظر بيالي أن أجزى بالعرض تعديلا أي تعديل. غير أن القاعده في العمل الفني أن يكتشف الفنان بين آن وآخر مجالا للسهة هنا ولسهة هناك، سعيا إلى مزيد من الجودة.

وعندما انطلقت ميكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأخ، واستمد عامل المناظر لإسناد السار الأسود، لمحت في ذهني فكرة جديدة، وفي ثوانٍ أقرتها، وإذا بي - تلقائيا - أصبح يوقف مسير البروقة، وأقول لعبد الله غيث: لن تنزل الستارة السوداء، أما أنت فيمجرد إسساسك بأصوات ميكبرات الصوت التي تستقلل لتشوش عليك، انزل من على المنبر وارفع صوتك حتى يغطي على أصوات الميكبرات، واهبط إلى الصالة، وشق صفوف الجماهير بخطبك. وإذا بصوت صارخ كالرعد ينطلق من الصفوف الخلفية للصالة: لا. هذا ليس فكر يوسف إدريس، هذا فكر سعد أردش.. أنا أريد له أن يموت، ويجب أن يموت... كان صوت يوسف إدريس، ولم أكن أعلم بوجوده في الصالة، ولو علمت لعرضت عليه الفكرة أولا. وعلى أية حال فقد انتهت الأزمة بيني وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام فالتل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح.

هذا مثال عما يمكن أن يجره المخرج من تغيرات في البنية الفكرية للنص، وإن كان التغيير الذي أشرت إليه في جزئية تفصيلية، ولا يتعارض تعارضا جديرا مع الأساس الفكري للمسرحية من حيث هي فقد لا التزام الحكم بمنهج فكري واحد، وبغيره... أو تحريمه - للمناهج الأخرى.

(٧) الأسلوب

عندما يختار الكاتب مسرحية الأسلوب الواقعي، أو التعبيري، أو التجريدي، أو الرمزي.. الخ. فإنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا. إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر. نحن لا نصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية، ولو حدث هذا لتوارى تشيكوف وقفدت نصوصه كل ما في بيتنا من دم ولحم. وشعر^(١). غير أننا قد ننفي على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مقفلا، وأن الواقعية تشيكوف التي تتغلغل في أعماق شخصياته بحثا عما كان يجب أن يكون، وعن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى استحالة وقوعه، هي نوع فريد من الواقعية التي ينسجها شاعر. ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر في عرض وأن تقل نسيا في عرض آخر لنفس النص. ولكن مخرجنا ما لن يمرؤ في معالجته بغير المنهج الواقعي، وإلا فإنه يقع في خطيئة التحريف. واللغة التي



كان عبد الله غيث يلعب دور «الأخ»، وكان سياق النص يقضي بأنه إذا بدأ تنفيذ خطته وهو يطلب في الجماهير (وكانت هذه اللحظة تقضي بتغيير جدرى في سياسة الشركة، وهذا التغيير يضر بمراكز أعضاء

والذي يمتد في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالتنوع التي تدرج تحتها المسرحية - مها كانت هذه التنوع بسيطة أو مركبة . وليس له الحق في تجاوز الاتجاه الذي احتضنه المؤلف المسرحية ، والذي لا يقتصر - بطبيعة الحال - على مجرد التنية ، أو على مجرد تنظير النقاد ، وإنما يبدئ واضحا في سياق كلمات النص ، ونبشات الشخصيات ، والناشخ الاجتماعي الذي يلف المسرحية فيسكنها إلزاما تحت نوعية من نوعيات المسرح ، أو جنس من أجناسه .

ولعل خروج بيتر أوتول عن حدود هذا الالتزام - كما أشرت سابقا ، هو الذي أدى إلى تقاطع الأزمة وانتهائها باستفاته . وهو ليس عرجا عاديا ، بل رائد من رواد المسرح الحديث في أوروبا .

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج قبل المؤلف ، فإنه من الصير ، بل قد يكون من المستحيل ، أن نتخيل إمكانية التطبيق بين تصورات كل منها ، فلقد بين المؤلف لنفسه أحلاما وهو يدع النص ويصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يعلم المخرج بشكل آخر لإبداعه ، دون أن تتغير المادة الرئيسية للإبداع (النص) . ومن هنا فلا بد أن تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج ، ولابد أن يؤمن كل منها بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر . وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في موازنة المخرج ، فإننا يجب أن نلقي نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف ، ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذي يثير في العادة بعض التناقضات .

قضية الثقة

تثير قضية الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات . ولقد أثرت إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكري الذي يقوم عليه النص ؛ ذلك أن الموقف الفكري للإنسان ليس دائما من المواقف الملونة بشكل علمي وقاطع ، بل إنه قد تتباه أحيانا كثير من المتغيرات ، أياما كانت مبرراتها . وفضلا عن ذلك فلقد يتحدث المبدعان في اعتناق منبج فكري واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق الغاية . ومانع التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التي تبرز الثقة بين الكاتب والمخرج ، فأيا ما كانت درجة اتفاقها في الأسلوب ، فليس من شك في أنها سيختلفان في منبج التعبير عن نفس الأسلوب ، بل إن المخرج قد يُقْبَل على أمره رغم حجب النيات ، عندما يتعاون مع فنان أو أكثر من أن يملكون القدرة على سلوك هذا المنهج أو ذلك . ولست أخفي بالقدرة هنا مجرد العنك من وسائل التعبير لتحقيق المنبج المطلوب فحسب ، فالفنان الذكي قابل للتطور والتجديد على الدوام ، ولكن الأمر قد يصطدم بالانتقاعات والتقاليد التي نشأ الفنان في ظلها وانطبع بها إلى درجة الإيمان . وأذكر في هذا المجال أن ممثلا كبيرا رفض تلبية رجاء وجهته إليه أكثر من مرة بأن يوجه بعض الجمل لصاله الجمهور ، فلما ألححت عليه توقف عن العمل وسألني : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات لصاله بينما هي في الواقع موجهة للشخصية التي يقف مثلها بجانبني ؟ ! هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بيني وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشئ من إيمانه الكامل بمنطق « الطبيعية » ،

يلعب إليها الشاعر المسرحي ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج . ولست أخفي باللفة هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكني أخفي باللفة أيضا كل العناصر التي يوظفها الشاعر ، توصلا إلى صيغته الدرامية . نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكي يضم أنماطا كثيرة من الكلاسيكية ، ويمكن أن نلاحظ الفرق بين نصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريقي والروماني وبين نصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة . لكل منها صيغته ، ولكل منها نهجه ، رغم انتهائها إلى مذهب واحد . والسؤال الذي يمكن طرحه هنا : هل هناك وصفة ثابتة لعرض هذه المذاهب وغيرها على مدى الزمان ؟ ! لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أنهار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والقنان ابن عصره ، وابن بيته ، ولا شك أن المخرجين والملين والموسيقين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم ، وتواتر الاكتشافات . وعلى سبيل المثال فإن إيقاع الحياة الاجتماعية يتغير بتغير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرضه المسرحي بإيقاع زمانه ومجتمعه .

المخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحي لمفردات لغة الكاتب . ومها اختلعت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين ، فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسي : أسلوب الكاتب ؛ فكل نص على أسلوبه . ولكن لما كان من الصير أن يحكم أسلوب واحد حق من كل التأثيرات لأشاليب أخرى صلا فنيا مركبا كنص المسرحي ، فإن المخرج قد يسلط أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشالغ البرزية في مسرح إيسن ، أو كوشالغ الواقعية في تراجيبديا بيريزيز . وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشر إلى أن السلطات والمعايير التي تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الجامدة التي تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن التفصيل الحقيقي في هذا المجال هو الحس المرهف عند الفنان . وكلما كان الفنان متفقا وناضجا اقترب إحساسه الفني من الموضوعية ، وابتعد عن الذاتية .

(٣) نوع المسرحية أو جنسها .

التقسيمات المسرحية كثيرة ، وهي تزداد وتعمد كلما تطور المجتمع حضاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح ينقسم واحد رئيسي إلى تراجيبديا وكوميديا ، ولكن كلا من هذين القسمين أخذ ينشطر إلى اتجاهات ، بل إتنا غيل اليوم - ومنذ بدايات القرن العشرين - إلى التسليم بعدم وجود التراجيبديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هي التراجيبكوميديا أو الكوميديا تراجيبديا ؛ بل إن كل نوعية من النوعيتين التقليديتين قد سقطت لها فروعا متعددة . وزاد الأمر تعقيدا دخول الموسيقى والفناء إلى المسرح ، فأصبح هناك «مسرح غنائي» ذو توقعات عدة ؛ ثم دخول الرقص بأشكاله الخفيفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستعراضية» . إلى أين من هذه النوعيات مثلا يمكن أن ننسب مسرح لوزكا ؟ هل هو من التراجيبديا ، أم من المسرح الغنائي ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التي تقوم على أغاني الشعب وتولد منها ؟ .

الخروج والجمهور

قلنا إن المؤلف يكتب مسرحيته وينشرها في كتاب للقارئ . والقارئ يشترى الكتاب ليقرأه ، وليس في النهاية ملزماً باستكمال قراءته ، ولا لوم عليه إذا أعاده إلى مكانه في رف المكتبة بعد قراءة صفحة أو بضعة صفحات .

والعرض المسرحي شيء آخر ، إنه يطرح على المخرج التزامات أبعد كثيراً من التزامات الكاتب في مواجهة القارئ ، ذلك أن المخرج يخاطب جمهوراً تدفعه أجهزة الإعلام والدعاية إلى شراك التذاكر ، ولقد يكون اشترى تذكرته حياً في الكاتب أو في الممثل أو في المخرج ، أو إعجاباً باتجاه المسرح ، ولقد يكون اشترى تذكرته أيضاً لأنه يريد أن يقضي بعض وقته في المسرح ، بحثاً عن التمتع الجمالية - متعة القطيع . وفي هذه الحالة فلا بد ، لكي يبقى في مقعده حتى نهاية العرض - أن يكون مستمتعاً . والعرض المسرحي في الحقيقة فن من فنون «الفرجة» ، والفرجة لا تتم بدون التمتع . هنا يجب أن يضع المخرج في خطته فنية المستويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وأن جمهوره ليس قارئاً فقط ، وليس مستمتعاً فقط ، ولكنه مشاهد أيضاً . وللمشاهدة الجذابة المتعة قوانينها ومعاييرها التي قد تختلف كثيراً أو قليلاً عن تصورات الكاتب وهو يكتب . لست أتحدث هنا عن التنازلات من أجل اجتذاب الجمهور ، فالتنازلات مبدأ مغرور عند الفنان الذي يحترم نفسه ويحترم فنه ويحترم جمهوره أيضاً ، ولكنني أتحدث عن التمتع والمخاضية . والمتعة والمخاضية يمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات الشاعرية للمخرج والممثل والشكل والموسيقى .. الخ . وهذه الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التي تصورها المؤلف لنصه ، كما يمكن أيضاً أن تضطر المخرج إلى شيء من التبديل والتحويل في صياغة النص الأدبي ، بما لا يتعارض مع جوهره . وفي هذا المجال فإن المخرجين ينتهجون طرائق عدة يتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل النص ، ويبقى بعضها الآخر في حدود هذه القاعدة . فبينما نجد أن مخرجاً كـ«كسطنطين استانسلافسكي» يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد الحياة الداخلية للشخصيات وعلاقاتها ، وأن مخرجاً آخر كـ«جاك كوبر» يتم بالتشريح اللغوي للنص على خشبة مجردة أو عالية ، نجد مخرجاً كـ«ناتان راوتو» يلمس جذب الجماهير في لغة الشعر والحل والشعر ، وهو يبحث هذه اللغة من روح النص ، دون اهتمام بجزئيتها . أما المخرجون المتداولون فيكتفون بإعادة ترتيب النص ، حسب بنية درامية تمنحه تصوراتها للعرض ، حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها ، أو حذف بعض الفقرات .

لغة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة ، فإن لكل من الوجهين مبدعاً ، بل إن كثيراً من المبدعين يشتركون في تجسيد العرض ، ولا شك أن كلا المبدعين يهوى إلى الحصول على إعجاب الجماهير . إنهم - في داخلهم - يشكلون مجموعة سياق ، وهو ما يجب أن يحسن الخرج الذكي استغلاله ليقدم إلى الجماهير غير ما عند هذه المجموعة . غير

ومن إيمان الكامل بمطلق «المسرح مسرحاً» ، وكان مجرد إدراك ذلك كافياً للكف عن المحاولة ، لأن الإصرار سيفتضي بالضرورة ضج منافسة علمية ليس مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفي مرة أخرى كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلاً كبيراً رفض رفضاً قاطعاً تمثيل شخصية إله من آله الإغريق لأسباب تتعلق بالعقيدة الدينية للممثل ، وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جانبية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية - فنانين كانوا أو فنيين - وهو يحاول جاهداً أن يوجه مهاراتها نحو المخرج التصويري الذي حدده هو مسبقاً ، وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة ، ولكنها تقنيات توجهها الإرادة الفردية للفنان ، ويضبطها إحساسه ووجدانه وذكاؤه ، ولقد تدخلت في توجيهها أحياناً شعوة الفنان إلى الاستيلاء على إعجاب الجماهير ، مما كان الفن . في أحد العروض التي بذلنا في إعدادها جهداً شاقاً ، ثم أحييناها ، في المسرح القومي في الستينيات ، ظلت طلبة التدريبات أوجه بمخلة كبيرة بعيداً عن المنهج المولدرامي ، وكنت أعلم ميلها الشديد إلى هذا المنهج ، وكنت أعلم أيضاً أن الشخصية التي تؤدّيها يمكن أن تقود إلى فقه المولدوراما ، واتفقت ، والتزمت منهجي في التدريبات الأخيرة... وفي ليلة الافتتاح ، وكنت أقف بالكواليس ، أدبرت الوجه الآخر ، الوجه المولدرامي الصوف ، وضعت الصالة بالتصفيق حتى كنت ألبديها ، وكانت هي تعرف ذلك ، وكنت أيضاً أعرف . وعائتها ، فقلت لي ، «ياهم سعد .. كل المسرح قبل ما ياكله ..» ! لقد فضلت المظلة الكبيرة - عن وهي كامل - تصفيق الجمهور ، على الالتزام بتوجيهات المخرج ، وهي نتوجبات تغفل في النهاية التزام الأمانة قبل النص ومؤلفه ، ولم تكن المظلة الكبيرة عاجزة عن التزام الوجه الآخر ، وكان ما أحبه عادة بالأداء المقلان .

الخروج والاقتصاد

يقال إن المخرج سيد العرض ، بمعنى أنه القائد الأعلى والمرجع في كل صغيرة وكبيرة ، ابتداء من التخطيط ، وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه السيادة يجعلها في الواقع كثير من العوامل ، نحدثنا عن أحدها عندما أوتنا موضوع المواهب البشرية كأداة رئيسية للإبداع ، ويمكن أن تثار بينها الصدد عمودية القدرة على اختيار هذه المواهب ، ويوجه خاص إذا كان يحكم هذا الاختيار مبدأ العرض والطلب . ويطرح مبدأ العرض والطلب عامل الاقتصاد في إعداد العرض للمسرحي . وإذا كان المخرج المحاصر قد أصبح في أوروبا صاحب التقرير وصاحب الرأي في تحديد ميزانية العرض ، فإن حريته مع ذلك تغل مقيدة بكثير من العوامل ، يأتي في مقدمتها القدرة المالية للمؤسسة المنتجة . ولما كانت ميزانية العرض تتحكم في اختيار الحفامات البشرية وغير البشرية ، فإنها مستحكم بالضرورة في طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى سبيل المثال فإن من المؤكد أن رفض خامسة معينة للبيكورا أو للأزياء لفلان سمرها قد يؤدي بالفرض - إذا قبل التبديل الخريص - إلى تنازل عمل بمخطلطه للإخراج . ودون شك فإن الرضا بممثل ضعيف ، أو مضمض ضعيف ، لنفس السبب ، سيؤدي إلى خلل أكثر خطورة .

أن واحداً من هؤلاء المبدعين قد يشط عن السياق فسوفه غريزة حب الظهور ، أو شهوة الشهرة ، إلى أن يستبد وحده بشمرات العرض - إذا كان ناجحاً - فينسب لنفسه فضل إنجازه . ولقد يلعب النقد مثل هذا الدور ، إذا لم يلعبه الفنان نفسه ، فيقول إنه لولا « فلان » لسقط العرض ، وعلى العكس من ذلك فإن فنانا ما قد يتنصل من مسؤولية العرض - إذا كان فاشلاً - فتقع مسؤولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين . والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر ، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي ، أو قد يكون لسبب من الأسباب غائبا ، إذا كان أجنبيا أو من سكان العالم الآخر . وعلى هذا فإن سياق الشهرة يصيح في الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم .

ويلعب سياق الشهرة دورا مهما في تجسيد التناقض بين النص والعرض . ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تصغير خلاطات فنية أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيرا مختلفا . ولقد حدث لي مثل هذا الخلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالي شهرين من العرض الناجح ، ومن العمل المصق بيتنا . ولقد كان السبب المباشر لسلوك المؤلف ، الذي قلب ظهر الحزن - كما يقولون - على المخرج والإخراج ، إصرار النقد المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ النص .

الأمل في التكامل

لحدثنا عن نقاط اللقاء الإيجابي الكامل بين المؤلف والمخرج ، ثم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض ، ويبي أن نقرر أن خير الأمور في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعين . والحقيقة أن هذا يمكن ، بل إنه يقع بحق في المحطات الأولى للقاء ، ولكن التكامل قد يبي في حدود النظرى برض حسن النيات ، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سرعيا ، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج .

المؤلف المخرج والمخرج مؤلف العرض

يمزج الناقد الإيطالي الكبير سلفيو داسيكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحي والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذي لجأ إليه ليخلصه من الغزال فاضطرب عليه أن يضع له اللجام ويركبه . والواقع أن هذه لمرحلة توسع الحرية بين المؤلف والمخرج ، إذ تشبه الأول بالحصان الذي يجع الثاني في ترويضه ، ثمنا للإفكاذه من الغزال ، والغزال هنا هو الممثل النجم الذي كان قد استبد لنفسه بكل السلطة في العرض المسرحي .

لقد بدأ المؤلف المسرحي عجزا لنصه كما قلنا ، ولكن الزمن يتطور ، والمهنة المسرحية تتطور ، ومفهوم المسرح يتطور بسبب تطوره كمؤسسة ثقافية . كان المسرح عند الكلاسيكيين تطهيرا للنفس عن طريق ابتعاد الشفقة في نفس الإنسان من مصيره الهوم في مواجهة القدر ، ولذلك كانت الكلمة هي المربع والشكل والهيوى ، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة الممثلين والنشدين القادرين على ضبط المعاني

التي أودعها الشاعر ككأنه . وعندما أشعل الطليعيون ثورتهم في فرنسا وأوروبا ليحالجوا سلبات الرومانتيكية كان لابد أن تنشر خارطة المهنة المسرحية بشكل كامل ، فلم يعد العرض المسرحي تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره الفيزيقي أو الميتافيزيقي ، بل أصبح دراسة للإنسان في بيئته الإنسانية ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا . ولقد ترتب على فرض عنصر « البيئة » في الفراغ المسرحي أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الفراغ من خلال تخصصات مختلفة . ثم عاش الإنسان عصر التخصص ، والتخصص الدقيق ، فأصبح من المستحيل أن ينفرد شخص واحد بإبداع الصورة المسرحية ، حتى ولو كان المؤلف ، المبدع الأصلي للكلمة .

من هنا اكتفى المؤلف - مختارا - بإبداع الكلمة ، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص في شئون العرض المسرحي بين عدد كبير من المبدعين ، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد ، يخطط ، ويراقب ، ويوجه ، ويوصل إلى وحدة فكرية فنية . والمخرج - تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف - يلجأ في سبيل ذلك إلى لغات مختلفة ، وتمتد الكلمة فرعاً واحداً من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيري بوجه عام هو المعادل المسرحي لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة ، فإن على المخرج أن يوظف الفنون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية للغات أخرى ، كالتشكيل والموسيقى والإضاءة .. الخ .، وعليه أيضا أن يوسد كل هذه المعادلات في تركيبة شاعرية هي العرض المسرحي .

وتادروا ما يمتلكه الكاتب المسرحي في عصرنا - عصر التخصص الدقيق - القدرة على التعامل التقني مع كل هذه الوسائل التعبيرية ، بذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج ، مقدرا ما في هذا من مخاطر . ولعل تقادم هذه المخاطر هو الذي حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلنوا في أواسط الستينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف .

● هوامش

- (1) من السليم على العرض في هذه الحالة سيكون علوا من جانب أساسي من الإبداع ، وهو إبداع المخرج في حله ولق ترجمته لجملة الفنانين المشاركين في العرض .
- (2) دراسة جاك كويو بعنوان الإخراج : La mise en Scène في الاستيكوليد الفرنسية (1935) ، مترجمة للإنجليزية في كتاب « مخرجون في خلال جلسات الإخراج » - توني كول وجولي كويش - لندن 1966 . وقد أوردت جابا هامدا من هذه الدراسة في كتاب « المخرج في المسرح المعاصر » - عالم المعرفة ، العدد 19 - الكويت 1994 .
- (3) المرجع السابق .
- (4) ليس هناك أي تناقض بين التزامات المخرج قبل نص المؤلف وبين اختياره مؤلفا للعرض ، إذا سلمنا بأن العرض خليفة فنية تخفف تماما عن النص ، على الرغم من أنها تتخذ منه عناصر حياتية ، والأمر أيضا ما يكون بالأمر وويلها الذي يتخذ شخصيته المسئلة تماما عن أنه كما تقدم به النص .
- (5) نشرت في مجلة المسرح ، العدد 62 ، مايو 1999 . وقد صدر قرار سياسي بحظر العرض ليله الانتاج بسبب الحكم .
- (6) أعرض يترتول في العلم للناسي مسرحية « مكب » للكسيري في إطار ملهوى فأدى ذلك إلى أزمة انتهت باستقالة من المسرح القومي البريطاني .

خالف النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يبدو أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التي يمكن تسميتها بالمشاكل الجالية في مسار المسرح وتطوره .. ولكنها في الحقيقة وبالنسبة لمسرحنا المصري العرفي تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العميقة التي ارتبطت ولا تزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحي ، وخاصة في السنوات الأخيرة التي تواجه فيها حركتنا المسرحية - وتعرض - للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين في مزاعمهم القاسمة ، عن أنهم حسب ما يظنون على أنفسهم « أصحاب العرض المسرحي »

للتظاهرة الدرامية في أدبنا المعاصر ، ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه البعيد ، والقريب ، انفق طويلاً إلى التعبير الدرامي . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخراً ، وفي فترات سابقة منقطعة . إننا لم نعرف التأليف المسرحي إلا بعد أن استكملنا معرفتنا بالقصة القصيرة ، ثم بالرواية ، ثم بالرواية الطويلة ، تاهيك من الشعر قوام أدبنا العربي من مشاء . ودعكم من مراعاة ما يحتويه الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، في أقاصيصه ، وسيره ، وملامحه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ .. الخ .. فكيف لا تشكل أكثر من مادة خام ، لكتابة المسرحية .. أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندنا كما أسلفت على صورة منقطعة غير متكاملة ، ولم تأخذ وضعها الصحيح الذي أخذته القصة القصيرة في الثلاثينات ، وما قبلها ، وأخذته الرواية الطويلة في الأربعينيات ، وما بعدها .. إلا على بداية الخمسينيات ، والفصل الأكبر لتوليف الحكم وشؤون وعزير بأطلة وعمود تيمور والكثير ، ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات .. إنهم أقبلوا على الكتابة المسرحية ، واستطاع توليف الحكم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربي ، الكتابة للمسرحية ، وأن يضمنا في كتاب ، جنباً إلى جنب ، مع القصة والرواية وقوانين الشعر ، وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى ، لإدخال الكتابة المسرحية بين ألوانها الأدبية المعروفة ..

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامي أنني أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كمصنوع جوهري ، من عناصر وجود المسرح في أي بيئة ، شأنه في ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهي العناصر التي تقوم عليها العملية المسرحية ، والتي يضمها الإخراج كمصنوع رابع في الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعي .. ولا يفهم أيضاً أنني أنحامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتي ، بل على العكس ، فإني قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاوة بالمخرجين ، وأشدهم إعانة بدور المخرج في المسرح ، لأنني أعتقد أنه دور خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض ، أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، في رؤياه الإبداعية . وإذا كنت قد طالبت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتي بنفسى ، فلم يكن ذلك إلا نتيجة لما أخلت به منذ البداية ، وهو حراسة الرؤية الدرامية التي تميزها مسرحياتي ، بعد أن بدأت تجور على الحركة المسرحية مزاعم ، وبحاولات الاستهانة بالنصوص ، من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لحفوت حركة التأليف ، ونتيجة لما عاودوا به من بعثاتهم الدراسية في الخارج ، وقد حدثت مداركهم ، بما يحتاج المسرح الأوربي ، من تيارات ، وأنماجات ، ومنحنيات ، هي أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا ، وتطورات نمائه ، كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً ، ولغزوات قليلة خاطفة .

معالم الصورة

لكن هذه الخطوة بحكم ظروفها ، وتاريخها ، وطبيعتها الأدبية الصرف ، كانت خطوة ناقصة ، لأنهم قدموا للمسرح نصوصاً مكتوبة ،

ويصن أن أقدم صورة عامة ، لأوضاع مسرحنا ، وبعض معالم تاريخه ، لمحاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكن قبل ذلك ، أهدد

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إذن ، عن طريق الأدب ، ولكنها جاءت عن طريق محاولات الأخذ بالفنون الأدبية المستحدثة في أوروبا ، مع منتصف القرن الماضي ، حين ظهر مارون النقاش في أرض الشام ، فباضت الحركة المسرحية ، وأزاحت في أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبي ، بالترجمة والتعريب والانتقاس وتقديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة في جانيها الجاد .. واضطر مارون النقاش أن يحول «طارطوف» التي ترجمها عن مولير إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التي يتخاطب بها المشاهدين . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار في متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغاني والفكاهات اللفظية الضاحكة . وكان هو الذي أخرجهما بنفسه ، لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم في تلك الأيام للمسرح .. لكن للمسرح لم يعش في الشام طويلاً ، وسرعان ما قضى عليه تسلط الأتراك كخدية عملة ، بالدين والتقاليد ، فسبخت الشعلة في موقدها .. لكنها عشت لتعود وتوقد مسرحية خاطفة في مصر ، على عهد الخديوي إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوروبا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا .. فظهر مقبول صناع بمسرحه ، فكان يقدم الاستكشاث البدائية الهزلية ، المكتسبة في صومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسي ، والمسرح الإيطالي المربجل وهزليات المسرح الإنجليزي .. وغبضت إليها ما يجدهم دعواه السياسية .. وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والغناء أيضاً ، كعروض صالحة لأن يتقبلها الجمهور .

وعل قدر ما قوبل صناع المقاومة سياسياً ، فقد هوجم مسرحه لأنه يقدمه باللغة العامية .. مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى في الكوميديا إطلاقاً . وكان أبرز ما في مسرحيات صناع أنه كان يفرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أغلق صناع مسرحه ، ونفى خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوي ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحررة . وقبل بداية الثورة العربية أرحتل إلى الإسكندرية فلول المسرح الشامى ، الذي كان قد أنشأه مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفي صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، عن واضعين وغيره ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان سليم النقاش يمثل المسرحيات ويخرجها أيضاً بنفسه . وسرعان ما خلق مسرحها البوار ، وأغلق أبوابه ، وانضم ككلامها إلى الحركة السياسية التي تمحضت عنها الثورة العربية ، بوصفها من كتابا السياسيين .. والتفتق منها الحيط عند الله النديم ، فحاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطائي السياسي ، ولكن نشاطه لم يستمر ، لقيام الثورة وانتساقه في صفوف دعائها . وكان التديم أيضاً هو الذي يخرج مسرحياته بنفسه . ولاحق الاحتلال البريطاني مصر ، بدأت مع نهاية القرن المنصرم وبداية القرن الجديد ، حركة مسرحية واسعة تطلبتها حاجة الأرسنقراطية الحذيدة الناشئة في كنت الاحتلال ، جنباً إلى جنب ، مع مخلات التطريب والغناء التي قادها عبد الحاموني ، وأملط ، ومحمد عثمان

أغلباً غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصططلنا على تسميته بمسرح السينيات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكرى ، والفنى ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذي استوفى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر ، على الجمهور ، بعرض النظر عن تضمينه في كتاب . وذلك ، كانت أهمية وقيمة وفاعلية مسرح السينيات ، كتصوير حتى ، لما غل غايته المسرح منذ بداية ظهوره في البيئة العربية ..

المبعوثون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربي المعاصر في كل البيئات العربية بدون استثناء .. هي الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامى . وعى ذلك منذ بداية الأمر وجامعة الطهطاوى بإبان قامته بباريس وحيداً ودعا إلى الأخذ به .

وانتهت دعوته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحى ، على يد أحد تلاميذه البارعين ، وهو عثمان جلال حين جاء في نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أمال مولير ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب .. أما ليا علنا الطهطاوى ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مفتقيها ، قاسم أمين ولطفي السيد وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامى ، لم يلفت أنظارهم جميعاً .. مع أن الأدب الأوروبى وبالذات الثقافة الإفرغية التي ارتد إليها لطفي السيد ، في ترجماته لأرسطو ، وطه حسين في دعوته للرجوع إلى الأصول الإفرغية .. يطلب فيها الأدب الدرامى المسرحى ، في أحيان كثيرة على الشعر والقصة .. ووصل الحد إلى أن طه حسين حين أخذ يترجم أوديب لسورفكليس وأوديب ملكا ، اختار لتعريفها ووصفها بأنها قصة تخيلية ، متشابها نوعيتها الخاصة ، كاتاج درامى خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج للمسرحى لكافة أدباء فرنسا ، اللذين عرفهم ، ودرهمهم بدما من واضعين ومولير وحتى فولتير وانتهاة بكافة كتاب المسرح الفرنسي ، اللذين عاصروهم في بعته . بل إن تكبير نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كاتب قصص تخيلية . وذلك عند كافة المبعوثين ، أو اللذين دربروا الأدب الإنجليزي من السابقين ، فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإيسن ويراندوش أو حتى اسكار ويلد ..

من أبجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبى مكتوب ، يساوى مع الرواية والقصة والنزاجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا في السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات خليل مطران لشكسبير ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبسببها بتنا نشهد من جانب المشتغلين بالأدب والإبداع الأدبى في أغلب أوانه ، محاولات عديدة ، وموسمية وجارية ، في الانجاء بإبداعهم الأدبى نحو المسرح .. ولم يعد غريباً مرحلة قاعزى أن تستعير في البيئات العربية على التلاحق فورات ، من النشاط المسرحى يجذب إليها الأدباء في كل بيئة ..

وأحمد رامي، وإبراهيم الصري، والعديد من أصحاب الميزل الأدبية، اللذين بدأوا يتجهون إلى المسرح. إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبي والثلاثي: الرخاوي، وديع خيري، ثم العديد من المثقفين والعلميين والمترجمين. ولندرة وجود المخرجين تابعي كالسابق، إخراج مسرحياتهم لفرقهم، فيها عدا ما كان يخرجهم من أن لأكثر المخرج الشخص عريز عبد الكبير من الحركات الخيلية. وكذلك زكي طليات في بداية ظهوره ..

بواكير التأليف المسرحي

ومع إقبال الثلاثينيات من القرن، بدأت هذه الفرق تتحلل وتفتت أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية، وحدة الصراع السياسي.. وفشلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد. ولم تصمد منها إلا فرقة الرخاوي، التي تابعت نشاطها في محاولات متصلة من جانب بدیع خيري والرخاوي، للتطور بمسرحها موضوعياً، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية في سياق مايقدمونه من مقبسات. عل أن الظاهرة اللاحقة بحق، في تلك الفترة، أن الدولة ذاتها لم تتصل نهائياً عن المسرح، بل بدأت تنتم به، وفي ظل أعني الحكومات رجعية وهي حكومة صديق عام ١٩٣٢ ثم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية، بواسطة البلديات، في هوانم المديريات: المنصورة وأسيوط ومدنهور وحتى الأسكندرية.. حادقني المخرج المرسوم فتوح نشاطي عن عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته فيها كمخرج، أنه التي يصديق باشا على ظهر الباغرة العالدة بها من مرسيليا، ووجده حرصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استيائه لاختفاء النشاط المسرحي.. وأطمعه على مشروعه لبناء مسارح البلديات في الأقاليم. كذلك حاول زكي طليات تجهيزه في وزارة المعارف أيامها، أن يفتح النشاط في الفرق الخيلية المدرسية. في هتا يثق لنا أن نسجل ورغم انعدام النشاط المسرحي تقريبا، في أعقاب الثلاثينات، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة، بوصفه معلماً من المعالم القومية للبلاد.. وقد بدأ هذا واضعاً فيها خطط إلى الدولة مع بداية عام ١٩٣٥، وفي ظل حكومة الوفد، في بداية إنشاء ماسمي بالفرقة القومية، التي عهد رئاستها إلى الشاعر خليل مطران، وبالإشراف الفني عليها للمخرج زكي طليات، ومعه فتوح نشاطي، واتخذت مقراً لها دار الأوبرا. وهكذا بدأ الإخراج المسرحي يأخذ مكانته الرسمي والعقل في بناء الحياة المسرحية بينما كانت حركة التأليف المسرحي الخالص تتقدم باضطراب في المحاولات المتصلة لتوليف الحكم، ثم شوقي وعزيز بألفة وعمود تيمور وبالكثير، وهكذا أيضاً نشأت الفرقة القومية وقد توافرها وللأسرة الأولى وجود النص الخليل المؤلف، والمخرج الخليل للشخص.

وشهدت تلك الفترة بزعم انحسارها، وتعدداً وبداية ظهور الأعمال المسرحية الجديدة، التي تعتمد على وجود المؤلف والمخرج.. وذلك في الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء، وقدموها للمسرح كلون جديد، وضروبي، من ألوان التعبير الأدبي فكانت أهل الكهف وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التي أخرجهما زكي طليات، وكانت «مصرع كيلوباترا» و«مجنون ليل»، وغيرها من مسرحيات شوقي



وغيرهم.. وهكذا جاءت فلول المثاليين الشوام المارين من البطش التركي، لإنشاء مسرح، كانت قد تعودت عليه الطبقات الجديدة، التي أوجدتها عصر إسماعيل ومن بعده توفيق، والسنوات الأولى من سيطرة الاحتلال.. فانتشر وجود الفرق الخيلية والفنالية، التي تسمى إلى الترفية والتطريب. وكثرت جوقات التثيل، على يد المثاليين الشوام، فانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة، وبدأت تطرف الأقاليم. وكان من أهمها وأبرزها فرق أبو خليل القباني والقرداسي وأمين عطا الله الذي وجه سيد فرويس للتجنيب المسرحي.. وغيرهم.. وغيرهم.. وهذه الحركة المسرحية بدورها، ورغم توسعها، كانت تعتمد على الإعدادات والتدريب والانتقاس، وتساند عروضها الترفيهية بالموسيقى والغناء والفكاهة، ويقوم أصحاب الفرق، وهم كبار ممثليها في نفس الوقت، بإخراج عروضهم بأنفسهم..

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إذن، لم يكن للمخرج أي وجود في مسرحنا. كذلك، لم يكن للمسرح المسرحي المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح أي وجود تقريباً، فيها هذا محاولة مصطلق كامل من تأليف روايات مسرحية وغنية، هو وغيره، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها، لاستنهاض الروح الوطنية، استغلالاً للمسرح كمثير أقرب إلى منابر الخطابة السياسية.. وطبعي أنه لا يمكن اعتبار مخرجين مثان جلال لمؤلفات مولد من الأعمال المؤلفة.. لكن ظهور المخرج بدأ في تلك المرحلة بعودة جورج أبيض، من بعثته الخيلية في فرنسا عام ١٩٠٤، لينبش مباشرة في تقديم مآثره خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء، من أحوال درامية كلاسيكية، عن شكسبير ورومينغ الخ... وتلازم وجود جورج أبيض كمخرج وممثل مع ظهور عروج وممثل كبير آخر هو عزيز حيد، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحي في فرنسا.

من تلك الفترة، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج.. أما قبل ذلك، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه.. ولذلك اتسمت فترة ظهور سلامة حجازي بمسرحه وفرقة جورج أبيض، وساجدة أنصار التثيل، وفرقة عبد الرحمن رضى بسمه البواكير الأولى لماولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون.. ثم أخرج الشخص الذي يقوم بعرضه على الجمهور.. وتابع بعد ذلك النشاط المسرحي السابق، والمصاحب لثورة ١٩١٩ لتنبعث عنه حركة مسرحية موسعة، من عديد من الفرق.. فإلى جانب فرقة سلامة حجازي وجورج أبيض، بدأت تظهر فرق إسماعيل عكاشة وميتري المهندية، ثم يوسف وهبي، ولفاطمة رشدي، والرخاوي، والكسار.. بل وسيد فرويس نفسه الذي حاول تكوين فرقة خاصة به. وكل هذه الفرق كانت مآثره بعض النصوص المؤلفة، التي كتبها أحياناً توليف الحكيم، وفرح أنطون، واليازمي، ويبرم التونسي،

رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثر أو شعراً وكنصوص مطبوعة في كتاب للقرءاءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الجديدة من وجود المؤلف المثل صاحب النص المكتوب الممثل ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الجبرية لاستكمال قيام الأدب الدرامي بين أولئك الأدباء الأخرى .. فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الجديدة وظهرها بدأ المسرح يطفو على سطح الحياة الأدبية ، وتحول معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتابة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر .. يوسف إدريس والفريد فرج ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدي ومجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء : عبد الرحمن الشوقاي والشاعر النواهي الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة السنينيات أو حركة « النص الدرامي المسرحي » .

صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه خاطفة عن تطور المسرح من خلال النص المسرحي، ومنما تبين أن مسرحنا لم يعرف النص المسرحي المتكامل إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن .. وأعود فأكرر أنني أقصد بالنص المسرحي المتكامل ، النص الذي يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية ، ولا تنقصه القابلية على لأن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استلذت الحركة المسرحية أساساً في الخمسينيات والستينيات على وجود هذه النوعية من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص .. واستطاعت ان تغفر خطاها الأولى بكل ثبات في غياب المخرجين المتخصصين .. ولعل لا أكون مقصداً نفسى إن استعظرت بكم إلى تجاري الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق في عرض نصوصه لأكثر من ربع قرن ، على يد وبواسطة معظم المخرجين المسرحيين المتخصصين منهم ، وغير المتخصصين ، وذلك بهدف أن أصل بكم إلى إثبات أن مزاعم المخرجين عندنا من أنهم أصحاب العرض كانت من أبرز العوامل التي تسببت في ابتكاس الحركة المسرحية ، خاصة في السنوات الأخيرة ، مما يضطر أعظمهم ، بعد إغاثهم لقيمة ، النص وأهميته كأساس لأي عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها بأنفسهم .

وأكرر بإخلاص وصدق أنني لا أنكر ولا أبجد أهمية وقيمة المخرج كعنصر أساسي في إنتاج العرض - ، وإنما من أشد الناس إيماناً بدور المخرج المسرحي ، ولكن ما انتهت إليه أوضاعنا المسرحية وما أصبح يحتاجنا من تيارات دخيلة ، متنافية لطبيعتها ، وتاريخها ، وتطورها .. جرياً على ما يوجد حالياً في الخارج من اتجاهات عشية وتجريبية وطلعية الخ .. أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الجاد في بلادنا لا فتاده إلى وجود النص المؤلف .

تجربتي الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحياً لم يكونوا من قبل مخرجين ، أو تخصصوا في الإخراج ، فمخرجي الأولى المفاطيس ، والتي قدمها المسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ إبراهيم مكر . وكان من تجربتي قسم النقد ، ومن الهواة ، ويقوم بالتخيل في الفرقة ، وكانت هي

« والبساطة » وليس « ولين » من أعمال عزيز أباطة ، والكثير من إنتاج محمود تيمور وبالكثير وغيرهما من الشعراء والكتاب ، والتي أخرجها فرح نشاطي وعزيز عيد وغيرهما من المخرجين والمتخصصين . وعاد الرعافى والكسار ويوسف وهبي في محاولة منهم لاستكمال الشوط - ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت المادة لأتياً في مجموعها مسرحيات مقبسة أو معدة ، وليست مؤلفة ، وتقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جولة تخيلية .. غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إظلام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد ، رغم هذه الخطوات المتطورة في جانب التأليف والإخراج .. وبدأت السينما تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية في مصر خلال الحرب وفي أعقابها ، واتجه معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل في السينما ..

معهد الخليل

لقد كانت منافسة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكننا لم نحل دون متابعة تجره في الرقعة التي كسبها على أرض الحياة المصرية - خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تختصه وتزعمه ، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمثلت في محاولة تكوين ونشر المسرح المدرسي ثم إنشاء معهد الخليل التابع لوزارة المعارف ، وعلى رأسه زكي طليمات وفي الوقت نفسه إرسال البعث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم النشاط المسرحي على أسس علمية ، والتخصص في مختلف فونه كالنقد والتذكير والإخراج الخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيها أمدها به المهدي من خريجين كاث أعظم من الممثلين والدارسين والقائد الباحثين المتخصصين ، إلى أن لحقت بهم بعثات المخرجين المائتين من الدراسة في الخارج : نبيل الألفي وحمدى غيث وغيرهما .. وبذلك بدأت فترة الخمسينيات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التي كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق ..

ولكن أين النص المسرحي ؟

شيء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامي المؤلف .. النص المسرحي المكتوب والمقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ، وهذا ماحققه المسرح بحق ، في المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية في تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت في تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بقضايا الوجود الحضاري ، والواقع الاجتماعي ، والنضال السياسي ، وكافة المشاكل الإنسانية التي يعايرها الشعراء في حياتهم اليومية . وأصبح التعبير الدرامي من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة سنين عديدة تسببت وجوده وتجاهد للإسراع في نمائه .. وأصبحت الضرورة تحتم أمام ما تعهد على أرض المسرح من مكونات .. وجود النص المسرحي المؤلف ، وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون مغاير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التي يعبر عنها .

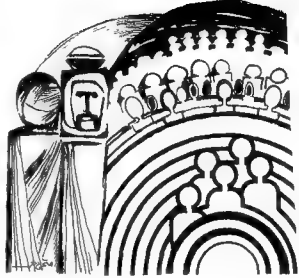
وكان يلزم أن تتبع الأحوال المسرحية الجديدة مستويات لشروط النص الذي تدي في المؤلفات التي سبقها عند الحكم وطوق وييمور وبالكثير وغيرهم ، وهي عدم قابلية معظمها للتشيل على خشبة المسرح ،

لا تلعب للرقاص كتاب . فكانت مع ماتلانا مما كتبه . وكتبه غيري من الزملاء كتاب مسرح السنينيات بمثابة الخطوة الجذرية لخلق النص المسرحي المقتد . أما مسرحياتي الأخرى ، فقد أخرجهما إلى على التوالي الأستاذة فصح نشاطي وعبد الرحمن الزرقاني وكلهما حين ولجبت سرور وجلال الشقاروي وسعد أروش .. وكان أكثرهما نجاحاً تلك التي احتفظ فيها الخرج ، وحافظ على كليات النص والتميز برؤياه الدرامية .. ذلك أنني تعودت دائماً ملازمة المخرجين في تقديم عروضهم لمسرحياتي .. فلم تكن تفوتني بروقة واحدة ... إلى جانب متابعة عرضها خاصة في الأسابيع الأولى ، لحراسة الأداء في العرض . وفي نفس الوقت للإفادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس في الصالة معهم استقبل تجاربهم لما لا تشرب المزيد والمزيد من روح الجمهور الذي أكتب له ..

صاحب العرض

وهنا يحضرن سؤال وجه إليّ أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادي أحياناً وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتي بنفسى ؟ ! الواقع أنني لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتها ، نتيجة للتوسع في النشاط المسرحي ، تعرض لعدة عاصف ، أهمها عودة المخرجين من بحثهم في الخارج ، وفي جيبهم مادروس من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف في توجيهه وتوجيهه من مسرحنا القائم ، مما أدى للكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من أفاين الإخراج المستحددة والتي لا تلائمهم عليها الإمكانيات الآلية التي لم تكن متوفرة لدور العرض المسرحية متناداً .. ولأن المسرح هندي كلمة ومثل ، فقد وقفت في وجه هذا التيار الذي بدأ يشترخ خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومضمونه وتوجيهه ودلالته وما يحويه من مضمون ، وما يتبع به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتضاعف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية في توسعها المتزايد تضاف من ندرة وجود النصوص الجديدة . التي تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أي مخرج أن يقلل إلى نص يقدم إليه مكاناً مستواه . ومن السهل على مؤلف أو صاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشكله كما يشاء مادام سيقدم على خشبة المسرح ويحصل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين متناداً كان يسهل عليهم الأخذ بهذا النهج بدلاً من التصدي أو الكفيل بإخراج نصوص جيدة لا يطاعهم أصحابها على التصرف في إخراجها بطريقةهم الخاصة التي تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض ولذا لم يحقق للنص كما فعل الكثيرون منهم بالنسبة للنصوص المتهاكمة التي أخرجهما .

وقد أوصيهم ذلك في نهاية الأمر إلى طريق مسدود ، فأصبح حتماً على أي مخرج منهم لكي يفرج نماً جاداً ولا أقول جيداً في إبداعه بأنه صاحب العرض أو خالفه أن يستعين بنجم مشهور في مسرحيات السائدة في تليل الجمهور ليعرفوه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات الغزلية لسواح القطاع التجاري حيث تنجب طائفته ومقدرته الإخراجية في الظل وراء بطولة النجم الغزلي الفكاهي المسيطر على العرض نصاً وإخراجاً وتخليلاً .



المسرحية الأولى التي يخرجها في حياته .. وقد خدم النص وخدم العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يقدم عليه أقل تغيير . وكان النص من أربعة فصول ، واختصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذي لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحة بين الفصول . وفيها عدا ذلك برز النص بمشاهدته وسوارة وشخصيته نتيجة لالتزام المخرج بمضمونه وإلزام المشاهدين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. ويبحث المسرحية بفضل النص لفتح أمامي الطريق لتأليف مسرحيتي الثانية والثالثة التي بحثت وأخرجتها الأستاذ كمال يس من مثل المسرح الحر أيضاً . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة لحافظته على النص ، وتشريره لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض المستند استناداً كلياً إلى النص البداية الفعلية لوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتي الثالثة التي افتتح بها المسرح القومى موسمهم عام ١٩٥٧ « الناس التي فوق » أخرجهما للمثل الكوميدي المرحوم الأستاذ سعيد أبوبكر ، الذي لم يكن قد سبق له الإخراج للمسرح .. ولم يعرف عنه أنه خرج أو درس للإخراج ، فاستطاع بممارسة وتجاربته كممثل أن يحقق الكثير مما تضمنه النص في حوار الراوى ومشاهدته التناضحية وشخصيته المرسومة .. ولجميع النص بفضل أمانته المخرج ، وعرضه على خدمة النص بأمانة تامة . قال في الممثل الكبير ، المرحوم الأستاذ حسين رياض وكان يلعب دوراً رئيسياً في المسرحية وهو يفتنى ... « يابني .. لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط في أدوارى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التي استطاع كلامك أن يبرطني فيه بالصلاة » وكذلك كان الشأن في مسرحيتي « صبا وأظف » التي أخرجهما نفس المخرج وكان توامهما الكلمة المكتوبة ..

وعده النصوص الأربعة قدمتها للمسرح ولم تكن مطبوعة في كتب ، ولما منسوخة بالآلة الكاتبة . ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل أساساً

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

بمناسبة عودة سيئات
الحبيبة إلى أرض الوطن

موسوعة السيئات

في مجلد فاخر يضم أبحاثاً علمية
وناريخية وجغرافية ونباتية
وميدولوجية بالإضافة إلى
الصور واللوحات
والخرائط التوضيحية

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

توفيق الحكيم

والبحت عن قالب مسرحي عنصري

بعد أن تأصل الفن المسرحي في مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية في حياة الجنس الوطني بعد الاستقلال ، ظهرت في ستينيات القرن الحالي دعوات تنادي بالبحث عن قالب مسرحي (غير مستورد) ، يكون نابعاً من صميم المسلمات التراثية الشعبية ، وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العربية وأداء وظائفها الخاصة .

ولقد كانت هذه الدعوات - في بداية الأمر - متنازلة ، ومخالفة للصوت ، إلا أنها برزت - في العقد المذكور - سافرة وجهرية ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً ، وإن كانت بغالبها الفكرة الخيالية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسي الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلم المسرح ، وإنما كانوا كاتبين مسرحيين مجيدين ، أثاروا حول دعوتهم جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، ولهما - حسب ظهور دعوة كل منهما - الدكتور يوسف إدريس في مقالاته الثلاث التي نشرها في مجلة «الكاتب» في عام ١٩٦٤ ، ثم الزاهد المسرحي الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذي نهضنا هنا لمداومته .



المسرح المركّز... أو الشرعي

نشر الأستاذ توفيق الحكيم - سنة ١٩٦٧ - كتاباً عنوانه «قالبنا المسرحي» . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التي تقترح استحداث شكل مسرحي عربي من خامات محلية ، إلى جانب الشكل الأوروبي المستخدم حالياً . وللإحاطة أن هذه المقدمة - بوجه عام - تتصف بالوضوح بسبب الاقتصار إلى النظرة الكلية في موضوع خطير كهذا ، وبالتفكك بسبب تولي الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها ، وبالتردد بسبب قلة حاسة الكاتب وضآلة إيمانه (الموضوعي) بالدعوة التي ينادي بها . وسيدل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصّصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب - الوصفي به - على مشاهد مأخوذة من اختراعات سبع مسرحيات أوروبية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوروبي في عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام في كل زمان ومكان . وخلاصة القضية التي أهدت توفيق الحكيم تجميع عن تساؤله هذا : «هل يمكن أن نخرج من نطاق القالب العالي ، وأن نتحدث لنا قالباً ، وشكلاً مسرحياً ، مستخرجاً

من داخل أرضنا ، واطن تراثنا؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة نظرياً وتطبيقاً ، وبقلّة «الجلوى من الوجهة العملية» في نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته في البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية في تراث «الماضي السحيق» ، كي يبنى منها قالباً خاصاً (حقيقاً) . ولكن يتصف هذا القالب - في رأيه - بالحقيقية ، اشترط فيه : «أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية .» (ص ١٤) .

وتصبح هذا القالب من مواد خام محلية ، ثم تصديره إلى شق بلديان العالم للاتضاع به ، لن يبنى - في رأي الحكيم - القالب الأوروبي ، أو العالمي المعروف ، لأنه - بدوره - «صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤) . ولاشك أن هذه الدعوة جزئية ، ولم يحاولها - على ما يبدو له - أي كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوروبية ، التي تغطي بتراث مسرحي وطني أصيل ، لم يتوافر أي نصيب

والواقف والأفكار الصبغة، وبخاصة في النباتات الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك... كما يمكن أن يساعد المقلد في أثناء العرض في كل ما يحتاج إلى وجود شخص آخر» (ص ٢٠ و ٢١).

وبهذا، لن يكون الحكواتي شخصاً دارج الثقافة، بل مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة، متمكنة من إخراج الروائع المسرحية العالمية، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذي لا يمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصص في التحليل المسرحي.

٢ - المقلدان :

وهو شخص معروف في الأوساط الشعبية، بارئاً لآله التي يقلد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته، تقليداً ساخراً يثير ضحك المشاهدين. ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت، والإيماءة، والحركة، وتعبيرات الوجه، وإيقاع الأداء. ولما لم تكن المرأة عنصر مقلداً في الأوساط الشعبية - إلا فيما ندر - فقد أدخل الحكيم المعاصر النسوة على قلبه المقترح، كي يستند إليهن أدوار النساء في المسرحية المؤداة.

ومع أن المقلدان غير معروف في التراث الشعبي على نحو شائع وعريض - كالحكواتي مثلاً، أو غيره - إلا أنه سيصبح - عند الحكيم - جوهر انقلاب المقترح، بل عموده وأساسه، إن لم يكن هو القلب نفسه. فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور، مهما بلغ عددهم، واختلفت أعمارهم، وتوعدت أبعادهم الجسمية، والاجتماعية، والنفسية، في حين تقوم المقلدات (وحدها) بتفسير الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية في المسرحية، مهما تعددت وتناقضت وتداخلت.

وما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضيقاً، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذي، وهو أن المقلد غير الممثل. فالممثل - في رأيي - يتخصص الشخصية، ولكن المقلد عمله عكس التخصص... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل صانها وإشاراتها وتبرأتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها... كل ذلك مع عدم تخصصها... فهو داخل فيها ويبتعد عنها في نفس الوقت» (ص ١٧ و ١٨).

وبغض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض، مهما تعددت وتباينت، ومهما امتد طول المسرحية - الذي يبلغ في مسرحية «هاملت» لولم شكسبير - مثلاً - ما يقرب من أربعة آلاف سطر - فإن هذا المقلدان مطالب - قبل كل شيء - بالأخصص الشخصيات المذكورة الكثيرة التي يؤديها وحده، بل عليه أن يقلدها فقط، وأن يحفظ وطول الوقت بشخصيته الحقيقية (ص ١٧). وهنا يقع التناقض المريب الذي تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة: تخصص بالضرورة التقليدية، تقليد بالمطالعة الحديثة، ووجود ذات المؤلف نفسه للربابة. فالمرء في الأدب الشعبي، أن المقلدان يبدل غاية ما في وسعه ليتخصص الشخصية التي يؤديها، حتى يبدو (صادقاً) و(مقتناً) أمام مشاهديه. فهو عندما يقلد

منه لخصر التي لم تعرف للمسرح إلا منذ عهد قريب. ولم تنبه قط إلى إمكانية تنمية بدوره الضعيفة في السليبات الشعبية، إلا بعد أن أخذ يطرحها التطور الحضاري الحديث، وفات زمنها، ولاجلوى على الإغلاط من إحباطها.

أما المبرز الفكري الذي أقام عليه الحكيم رؤيته في استخدام عناصر تراثية صعبة لصياغة القلب للمسرحي المقترح، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة في الفن التشكيلي، أو الموسيقى، أو حتى الشعرى، أو الذهني، يتادون باستلهم المتابع البداية الأولى، سواء تطلعت في فنون القبائل غير المتحضرة أو فكرها، أو في تلقائية الأطفال، لأن الفن البدائي - عند الحكيم - «أقرب إلى أن يكون فناً صاموا... أي أنه تابع مباشرة من منبع عيب، لطوية دافقة، وقدرة في التعبير والحلق بمجولة المصدر» (ص ١٦).

والآن، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التي يمكن الاستعانة بها في تشكيل القلب للمسرحي الجديد، الذي سيكون على الصناعة، وعالمى الاستخدام، والذي يتأخر القلب الأوربي في سيطرته واحتكائه للسوق الدرامية؟؟ لقد حصرناه توفيق الحكيم في هذه العناصر:

١ - الحكواتي (الحاكمي - الراوي).

٢ - المقلدان (المقلد - والمقلدة للأدوار النسوية).

٣ - الملاح.

أما السامر - الذي نعلق به يوسف إدريس في بحثه عن شكل مسرحي - فقد استبدده توفيق الحكيم من عناصره التراثية، بدعوى أنه غير أصيل، ومشكوك في نسيب القوي الخالص، لأن ما فيه من مشاهد تمثيلية، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر، ويحتمل تأثره بالفنون التمثيلية التي كانت تعرض على ضباط هذه الحملة وجنودها.

١ - الحكواتي :

وبعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة - وهو - أصلاً - شخص يتنمض حوله الفلاحون، أو جميع العامة أو الخاصة، يستمعون إليه في شغب، وهو يتشدهم اللامح الشعبية على الرابية، كملحمة صخرة بن شاذان، والظاهر بيريس، وسيف بن ذي يزن. وإذا كان دور هذا الراوي - كما هو معروف عنه - مقصور على رواية للملاحم التقليدية، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قلبه المقترح، ويكل إليه نفس المهمة السردية تقريباً، وهي إعلام المشاهدين باسم المؤلف، وعنوان المسرحية، مع تقديم موجز عنها، تتجدد فيه بدايات القصة المؤداة، وأمكنيتها وأزماتها، وأهم أسماء شخصياتها. كما يقوم - خلال العرض - بتلخيص بعض الإرشادات المسرحية، ووصف الحركة التمثيلية، وهو أمر نادر الحدوث. ولأن دوره محدود في أداء النص - بشكل عام - فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى، منها «أن يكون مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه مثلاً أمانة، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذي يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تغير إحداها عن الأخرى. كما يمكن التوسع في عمل الحاكمي، فتصممه مهمة تفسير بعض الملاحق

وظيفة أخرى مختلفة، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليماته المصغرة. فعندما يقدّم الملاح مهمته الشعبية - التي لا يكون شيعياً إلا بها - لن يصبح عنصراً شيعياً، مدعوّاً - بصفة رسمية - للاشتراك في تشكيل قالب شيعي صميم، بل سيصبح أي فرد، مادام قد جرد من مهنته الأصلية التي ولد عليها، وتغيّر بها.

• • •

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية، أن عناصر تشكيل القالب المقترح - كما نصّ المؤلف نفسه صراحة - تتمثل في ثلاثة أشخاص فحسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق، وهم: رجلان وامرأة، أي الحكواتي والمقلدان، والمقلداتية. أما الملاح فلا أهمية له، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف في القالب المسرحي العربي. ولكن إذا كان دور الحكواتي - في هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق، فإنه لن يكون بذلك إلا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوربيين غير التقليديين. وبالمثل، إذا كانت مهمة المقلدان علم تكمّل الشخصيات الكثيرة التي يؤدي أدوارها على التوالي، فإنه - بالتقليد وهم التكمّل - لا يكاد يتعدى مهمة الممثل في المسرح الملحمي الريثي. ولما كان دور الملاح سرديّاً وثائقياً، ونادر الحدوث، فن الأجدى إسقاطه، وإسناد دوره إلى الحكواتي. ومن هنا، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبي الخاص، قد ظهرت في أزياء مستارة، بل مستخدمة من قبل، فإن إذن الخصائص المحلية الصميمية في القالب العربي المقترح؟ أليس من الأصوب أن نتصارع بصدق، ونسمي الشخصيات - التي جيء بها من التراث الشعبي الذي يكاد يندثر - بمسئّياتها الحديثة والفعليّة الصحيحة، والتي هي: الراوية، والممثل الراوية، والمقلدة الراوية، والتعليق، وهي مسيّات أوربية معروفة ومستخدمة في المسرح الأوربي؟ إن مسأّلتنا العصرية - كما هو واضح من ذلك - بحوم حول نظرية بريخت في المسرح الملحمي، مقنا بأهمية محليّة حالة اللون، وبخطة القيمة. وهذا التأثير الريثي، نجده متخفياً، مرة أخرى، في معاللة الحكيم جمهور المسرحيات الصموية في قالة، بأن يتخطى ويشارك في نشاط الممثل في أثناء العرض، وأن يرفع عن «مستوى القرعة الثالثة». أليس هذا المطلب نفسه بريثية في مسألة «التفريب» المشهورة، وافتراساً مثالياً لوجود متفرجين على درجة - ولو وسطى - من الوعي الحضاري؟ إن كليهما يتبنّى أن يحلّ الشكل الدلوي إلى شكل ملحمي، بعد أن كانت قصص الملحم تتحول إلى مسرحيات. ولهذا يزعم بعض المعقّنين القادسي أن إسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فئات متساقطة من مائدة هو ميوس الملحمية.

ويؤكد الحكيم كذلك وجوب مسرحية المسرح، والافتقار بالمنظرين الأوربيين المحدثين، الذين يرفضون فكرة «الإيهام بالواقع» في المسرح، ويقولون «بتكريب الميكورات في حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض» (ص ١٩). ولاشك أن مؤلفنا قد نظره هذه، وبتقى مع بريخت (وغیره) من دعاء التخلص من الإيهام بالواقع، ولكنه (يحاول) أن يخطف عنه في الهدف من وراء ذلك، فإذا كان بريخت يرمي

شخاذا - مثلاً - بجته في أن (يكون) هو الشخاذا نفسه، صوّراً وحركة، وإيماءة، وروحا. بل إن الحكيم يؤكد دور هذا المقلدان في عملية (التكمّل) هذه، عندما يطالبه بتجسّد إيزاب «معلم كل شخصية واضحة، جلية، مفرزة عن غيرها، بكل سماتها، وإشاراتها، وتبرّاتها، ولأزدياتها، وكرامات مشاعرها، ولا يمكن أن يتحقق هذا المطلب، إلا بواسطة (التكمّل)» ولكنه - في نفس الوقت - يطالبه بوسيلة أخرى، هي (التقليد) و(علم التكمّل)، ومن ثمّ يدخله إلى ساحة القالب الأوربي، وهو معدّل في نظرية بروكولد بريخت الملحمية. فالوظيفة الأساسية للممثل - عند بريخت - هي ألا يصبح الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح، بل يحفظ شخصيته هو، ثمّ (يقدم) الشخصية المسرحية تقدّماً (سردياً). عليه أن يعرض الشخصية، معتبراً نفسه (راوية) قص للشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس في زمن غابر. وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يخفى) ما حدث، وليس هو الشخصية ذاتها، بكل أبعادها المعروفة. وهكذا، يتردد المقلدان بين مذهبين متناقضين في التمثيل - يمثلها استنساخاً لافسكي وبريخت. وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وصعب، لإتيان الأقل من كبار الممثلين. وهنا يصدق قول الحكيم نفسه: «إن المقلد هنا، يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج للممثل» (ص ١٨). ولاشك أن توافر هاتين الميزتين، مطمح مضمّن ومتعلل المثال. بل إن المقلدان - على هذا النحو المطلوب - سيفقدان خصائصه الشعبية الثقافية في الأداء، ويؤثر - عند التدريب المفروض - في مذاهب تمثيلية، هي - بالضرورة - من خصائص (القالب) الأوربي، في أسى مراحل.

٣ - الملاح:

وهو العنصر الثالث الذي التفتله توفير الحكيم من أفانين التراث الشعبي، ولكنه عده عنصراً غير مهم في تشكيل القالب المسرحي المقترح. «إن قالبنا يقوم أساساً على الحكواتي، والمقلدان، وأحياناً الملاح إذا لزم الأمر» (ص ١٤). ولم يحدث هذا الأمر، إلا مرة واحدة عند تطبيق النظرية في سبع مسرحيات.

ولما كان دور الملاح - على هذه الصورة - لا قيمة عملية له، فقد أهمل الحكيم - في مقدمته النظرية - الحديث عنه، أو حتى التعريف به. والمعروف أن الملاح، يمثل لونا من ألوان الغناء الشعبي الأصيل. فن أيام الحصاد - بصفة خاصة - ينتقل الملاح بين القرى والكفور، ويقوم بالنقر على الدف، وهو يروي للأهالي - في شكل إنشادي وترتيل - قصصاً منظومة في اللغة العامية عن معجزات الأتقياء، وكرامات الأولياء، وأخبار الصالحين، لا في ذلك كله من عبر ومواعظ. ولأن الملاح يفتح أنشأه الروائية ويغنيها بمدح الرسول ﷺ، فقد وُصف بذلك المسّي.

ولقلة شأن الملاح في القالب الجديد، فقد عهد إليه الحكيم - على سبيل الترضية - بدور الجوقة في مسرحية «أجاثون» لإسخيلوس - وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب، على تلك المسرحية. ويصيّ هذا شيئاً عسيراً، وهو أن الملاح قد نُقل عن وظيفته التراثية اليهودية، وتطلّد

ترجمة خليل مطران ، وودون جوان ، ولوكيبر من ترجمة إدوار ميخائيل ، وديرجنت ، لإيسن من ترجمة علي الراعي ، وديستان الكوز لتشيخوف من ترجمة سهيل إدريس ، ووست شخصيات تبحث عن مؤلف «لوراندللو» من ترجمة محمد إسماعيل ، ودهيت الملكة في بابل للدوريناث من ترجمة أبيس منصور .

ولم ينسب الحكيم - بالطبع - هذه المسرحيات بكاملها في قاليه ، بل قام بصبب المشاهد الانتاحية الأولى من كل مسرحية في الصورة المعلقة . وكان الحكواتي في كل تجربة يتخيل الجمهور أمامه ، ويتفهم إليهم بلباسه العادية ، ويذكر اسمه الحقيقي ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المالح ، ثم يلزم الصمت ، إلى أن تسع له الفرصة بالتدخل - في أثناء أداء المقلدات أو المقلدان لأدوارها - كي يروي شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو لتحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة :

الحاكمي : أنا الحكواتي ... (يذكر اسمه الحقيقي) أعرض عليكم اليوم لعبة المؤلف الشاعر إسكيلوس اسمها أجاممنون ... كان ياما كان ياصعد بالإكرام ، ملك يدعى أجاممنون ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد متضرراً ... وفي غيبته اتفقت زوجته السيدة كلتيمنسترا عشيقاً يدعى إيجيست ... فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ... الخ (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلدان ويذكر اسمه الحقيقي ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التي سيلعب أدوارها (بمفرده) ، كما يتقدم المقلدات - بعده - وتذكر ، بدورها ، أسماء الحقيقي وأسماء الشخصيات النسوية التي ستؤديها (وحدها) ، وقد ورد ذلك في مسرحية «دون جوان» هكذا :

المقلد : أنا المقلدان (يذكر اسمه الحقيقي) سأقصد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسان ، ودون كارلوس ، ودون ألونس ، ودون لويس ، وبييرو ، ونخال الحاكم ، ومسيو دجاناش التاجر ، ولارامسي السياف ، ثم الشكاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و...

الحاكمي : وإيه كان ؟ انت زحمة قوى ... كفاية ! ! وانت باحضرة الس ؟

المقلد : أنا المقلدات ... (تذكر اسمها الحقيقي) سأقصد دونا إلفيرا ، وشارلوت ، ومانتين ، والفلاحتين ...

الحاكمي : جميل ... فليبدأ اللعبة إذن ... الخ (ص ٩٧) .

ثم تتخص المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلدان (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلدات التي تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلدان يقلد (ولا يمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بتنقل كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكبات . فإذا كان مشغولاً عن أداء حركات الماززة ، والصفع ، واللكم والتفيل ،

من عملية التفرغ في النص والتمثيل والإخراج إلى بقعة جمهوره ، وإشرائه - يوعي - في مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وإبداء الرأي فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن الحكيم يهدف من إلغاء الإيحاء إلى إشراك جمهور قاليه في عملية الخلق ، «ولو بتناحية أسرار الخلق ... (ر) كيف صُنعت - للعبة - المروضة (ص ١٩) . ولا يضيف الحكيم بذلك شيئاً ذا بال ، لأن المخرج - على أي حال - يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المخرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض في المساعدة على تحقق الانبعاث ، أو الانفصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المخرج والعرض المسرحي عملية ثقافية معقدة ، تختلف التجاوب الشعوري والذهني فيها من مخرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح الحكيم في قاليه المقترح أوروبياً - مرة أخرى - حينما يتأدى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهايتها المألوفة عند أداء العرض ، إذ يمكن تنفيذه فوق أي حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لم يحتاج هذا الأداء - كما يقول - إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو «مكيحة» ، أو «إكسورات» ، وإنما يتم الأداء بلباس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من الهنود ، أو الباليين ، أو الفلاحيين . والحكيم - في هذا كله - يماضي ببعض الحركات المسرحية الحرة في أوروبا وأمريكا ، التي تقوم عروضها المستقلة في الطرقات والميادين والأبنية والمراجعات . وأنا نجد صدى هذا السبيل - على سبيل المثال المشواي - في السطور الأولى من انتاحية مسرحية «الفوفة هول لوزيتانيا» ، إذ ينسب مؤلفها «بيتر فليس» على أن «يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً في ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفي شيء واحد لتحقيق التغيير : غطاء رأس من المنسوجة الاستوائية ، علامة صليب ، قبة أمقف ، عصا ، كيس ... الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوروبية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة» .

التطبيق

يعد تطبيق الحكيم - بلا منازع - إمام مؤلفي الدراما في أقطار العالم العربي كله ، فقد أسهم - ولأجل إسهامه - في إثراء الفكر المسرحي وتطوره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعة الفن ومسكلاته . ولهذا ، كان مغرباً بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحي المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلاً من أن يصب في إحدى مسرحياته المعروفة ، لجأ إلى التجريب في بعض المسرحيات العالية الشهرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قاليه قادر - كما قال - على استيعاب آثار الأعلام من إسكيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشخوف ، حتى براندللو ودوريناث (ص ١٦) . أما المسرحيات التي اختارها لإجراء تجربته ، فهي : «أجا ممنون» لإسكيلوس ، من ترجمة لويس عوض ، و«هاملت» لشكسبير من



وحشة ...
 - اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيق في
 المسح هو راسيو ومرسلس فأوصيها بالإسراع في الهي ..
 - أظنها يسمع مني .. هياً وقولاً ! من الرجال ؟
الحاكمي : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلتين ...
المقلد : - (هوراسيو) أصدقائك لهذا البلد ...
 - (مرسلس) ومن بطاقة ملك الدنمرك ...
 - (فرنسيسكو) طاب ليكم ...
 - (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ حملك ؟
 - (فرنسيسكو) برناردو حلّ محلي .. طاب ليكم ...
 - (مرسلس) إليه برناردو ؟
 - (باتاردو) ماذا تريد ؟ هوراسيو من أرى هناك ؟
 - (هوراسيو) بضعة صنيعة منه .. أو بعضه ..
 - (برناردو) مرحبا هوراسيو .. مرحباً أيها الجراد مرسلس ! !
 - (مرسلس) وبعد ... أفعاد ذلك الطيف في هذه الليلة ؟
 - (برناردو) لم أر شيئاً ..
 - (مرسلس) هوراسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ
 (ص ٦٤ - ٦٦)

كما يجب على المقلداتية - أيضاً - أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ،
 بالنسبة لأدوار النساء مها تلمذت ، وتزومت ، وتداخلت أيضاً .. فإذا
 كان هناك في النص المسرحي مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة
 غاضبات متخاصمت ، ومعهن امرأة رابطة تتكلم في التيلون لاستدعاء
 رجال الأمن ، وخاتمة تزجر ساعطة بسبب خطورة الحركة المختنعة ،

والمسامة ، والجبري ، والغضب ، والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ،
 والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاختصاب ، والصعود ، والصراخ ،
 والابتطاس ، والتزدد ، وكل أنواع التعبيرات الغريبة دون الاستعانة بأية
 أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن تنطق كل
 المونولوجات ، والديالوجات ، والتجنيبات ، والمحادثات الفردية ، مها
 تشابكت أو تعذمت في المشهد المسرحي الواحد . وأيضاً فإن عليه - وهو
 ينطق كل ذلك - أن يراعي في كل شخصية - رسمها المؤلف - نوعية
 اللهجة ، واللكنة ، ودرجات الحمس ، والجهر ، والتركيب ، والإيقاع ،
 والنغمة ، والغلظة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد - في المسرحية -
 يؤدّيه عدد من الرجال ، فعلى المقلد أن يميز خصائص كل رجل من
 الناحية البدنية ، والوجدانية ، والمزاجية ، والإدراكية ، وأن يسرد
 حوارهم كله في تتابع ، ويضغ كل متحاور باسمه عندما يتكلم في كل
 مرة . ولعل المثال التالي - من مسرحية «هاملت» - يصور مهمة المقلد
 الصعبة عليه ، والمركبة للمشاهدين :

الحاكمي : ... اشرح الآن في العسل أيها المقلداني ... وقُلْ لنا برناردو
 وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث ...
المقلد : (مقلداً برناردو ، مقلداً على زميله) من الزّول ؟ تعرف ! !
 - لا .. وإنما عليك الرد .. قف ، وقتل من أنت ؟؟
 - عيا الملك !
 - أبرناردو ؟
 - هو بعينه ...
 - جئت في المياد بالذقة ...
 سمعت ساعة انتصاف الليل ... أدركك سريوك يا فرنسيسكو ...
 - أنف حمد لك على هذه المنة .. البرد قارس .. وقلبي في

وسادة تعلق على مايجري وهي فرحة سعيدة بذلك ... قبل المقلدة - في قالب الحكيم - أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الألوان من الحوار والحركات والانفعالات المختلفة في آن واحد إلى المتفرجين ، وعلى المتفرجين أن يتلقوا هذه الصور المركبة المتداخلة المترامية ، ويتخيلوها على النحو الصحيح ... وهو أمر مريب ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق - بلا ريب - هو المعيار الصحيح لتقويم الرؤية النظرية ، وتحديد أوجه القصور والعيوب فيها . ولـ مجال الدراما على وجه الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتعلقة بها يبدو صحيحاً ومقتداً في ذاته ، إلا أن أصوله تنجز وتنفذ عند التطبيق العمل . فمثلاً ، أصول النظرية للمحكمة في الدراما - كما عارضها صاحبها برنخت بأصول النظرية الأرستية - ليست مطابقة في مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو برنخت - في كثير من مواضع تطبيقاته - أرسطياً يرغم ألفه ، وغير يرغى برغم ألفه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق - الذي قام به الحكم على النماذج التي اعتمدها من الفاتحيات المسرحيات السبعة المتنافسة من التراث العالمي - دليل على قصور النظرية وعدم جملتها ، بل أثبت إساءتها إلى بنیان هذه المختارات ، ومما فيها ، وتجربتها من التقليل الدرامي السحري الذي لا يصح ذاتها إلا به . فليس من المقبول - أو المقبول - أن تنصو شخصاً واحداً - مها تسامت قدراته - يمثل - على نحو مقنع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية في مسرحية واحدة ، كـ مسرحية « هاملت » ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ، والأبطال ، ورغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة - مها بلغت مهارتها - بأداء أدوار خمس عشرة امرأة في مسرحية واحدة كـ مسرحية « مشهد من الشارع » لإيلر وايس ، مثلاً . وليس من المعتاد - أيضاً - أن يحفظ ممثل وممثلة - عن ظهر قلب - النصوص المسرحية المقدمة كلها ، وإن استغرق النص الواحد ما يزيد على مئتي صفحة ، كتص مسرحية « فاضل غريب » ليوينج أوينلي ، مثلاً . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالية طويلة ذات حيكاات ثاقوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابعة أو مترامنة أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كـ مسرحية « قبحر وكليوباترا » لغيرارد شو ، مثلاً .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكوات ، إذا كان يقوم بإنشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائي - وهو جوهر التفریق - يختلف عن قالب الدراما التجسیدی . فالملحمة صياغة شاملة ، تتوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث متسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأکید ، وتنم ، وتبسيط عفوي ، وكل ما يتيح للجمهور العامة فرصة المتابعة السليمة ، والتصور ، واستعادة المسوح ، بل حفظه ، ومعايشته ، لأن للملحمة الشعبية هي الانعكاس الصادق للوجدان الجماعي العميق ، والتبصر الأصيل الموروث من أجيال سالفة . أما المسرحيات الملأبة - بالنسبة لهذا الوجدان - فستبقى دائماً غريبة عليه ، بل شاذة ومستتبعة ، لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية .

وقد يكون المقلدان - في القالب المسرحي المقترح - ناعقة في أدائه ، وفوق مستوى البشر ، إلا أن انتقاله المستمر بين كثير من الشخصيات التي يقلدها وهي محكومة بأصول قالب درامي يعتمد على الحوار المتبادل ، والتكرير ، والتحيك - سيترك المتفرج ، ولن يمكنه - أبداً - من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها المؤلف بالحوار ، ولا من متابعها في حالاتها المتغيرة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من الملأة الخيوط التي تربط بين الأحداث ، ولأن استيعاب العمل الفني من حيث هو مركب من أجزاء يسودها تناخ عام ، وروابط انفعالية متغيرة ومتزامنة . ولأنك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج - حتماً - بالملل ، والإنجاث ، والرفض ، مها افترضنا أنه متفرج استثنائي ، أوفى حظاً كبيراً من القدرة على الاستيعاب ، لاكتوافر إلا المتلف درس النص دراسة معمقة قبل المشاهدة . فالحكم - مثلاً - يجري بعض التعديلات على موقف من مسرحية وست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ويضعه في تطبيقاته على النحو التالي :

الحاكمي : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يمر القاعة يعان إلى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص في القاعة ، وهم ينظرون حولهم ويتبدو عليهم الحيرة والارتباك ...

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدي المدير ! ..

- (المدير) ماذا أيضاً ؟

- (البواب) بعض الناس يسألون عنك يا سيدى ...
- (المدير) ولكنني في التجربة الآن .. وأنت تعلم جيداً أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..
(ويوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟
- (الأب) وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدي ... نحن نتبحث عن مؤلف ... الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكم الفلاح المصري الأثني وهو يشاهد المسرحية المذكورة في ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط في فناء المصنع ، أن يصور عشر شخصيات - على الأقل - مألأة أمامه ، وهي : بعض الممثلات والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، المؤلف ، يفاجئته البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التي تبحث عن المؤلف ، وعلى المقلد - في نفس هذه السطور المحدودة - أن يؤدي أدوار المدير والبواب والأب على التتابع . ولا يمكن - من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردي - أن تتحقق في خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدعي وبسيط ، وهو أنها خلقت أصلاً كي توضع (جانباً) فوق خشية المسرح ، وأن ترمي خصائصها الفردية وتُحس روايتها الانفعالية . ولو كان الحكم قد صُـبَّ مسرحيته الشهيرة « أهل الكهف » في قالب المقترح ، وقدمت عملياً في صالة بتمزلة ، وشاهدها أصدقاؤه وعلمه ، لكانت النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لفصور الرقعة الدرامية ، واستيعاب أفكار المسرحية ، لأهل اللذين لم يقرأوها من قبل فحسب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

الحفية، وأوران التوتز الحادة المستخفة، أو مسرحيات «ميرفلك» ذات الأحداث المفككة، والشخصيات التي تتحرك كالشيء، ولا تفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية، وأجواء الغموض والأساطير.

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام، وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول - خلال هذه السنوات الطويلة الماضية - أن يصب فيه أية مسرحية له، ويدفع بها إلى الحكواتية، وللقلدانية والمكافئ في ريف مصر (الجلدية)، وكى يحققوا الأمل الذي ظالمًا غناه الجميع في كل مكان، وهو: (شمية الثقافة العليا)، أو بعبارة أخرى هذه الفاصل بين سواد الشعب، وآثار الفن العالي الكبرى (ص ١٧). كذلك لم يجرؤ أى عرج، أو مثل، أو كاتب في مصر - أو في أى قطر عربى (أو فى قطر أجنبى) بطبيعة الحال - على صب أية مسرحية - مرفوعة أو مجهولة - في هذا القالب الزنزانى الضيق، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم - بصفة خاصة - إلى نصوص مسرحية، لاحتياج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات، أو إلى ديكورات، أو مساحير مجهّزة بالوسائل التقليدية.

لقد كتب «آرثر هيلر» مسرحية المشهورة «موت بائع متجول»، كى يؤدبها ثمانية ممثلين، وخمسة ممثلات، على أن تنقل الأحداث والشخصيات بين عالم الماضى، وعالم الحاضر، أى بين مرحلة الشيخوخة البائسة، ومرحلة الشباب الفعّمة بالأمل. ماذا يحدث له، لو علم أن حكواتية، ومقلدات، ومقلديات، سيقومون لاثباتهم - بلاسهم اليومية المعتادة، فوق أرض عارية من أى عنصر مسرحى - بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة، التى تعيش مرة في الدهن، في عام ١٩٢٨، وأخرى في الواقع في عام ١٩٤٩؟ حسناً سيصاب بالهرس الشديد غروراً على عمله من التلف البائى، والممثل الفكرى، أو - ربما - بالإحباط الخرافى الساحق.

إن غاية القالب المقترح ولزابه هاهنا - ببساطة - اختصار عدد الممثلين والممثلات (لأنها بلغ في أى نص مسرحى معروف، إلى ثلاثة فحسب، أو أربعة في الحالات النادرة جداً، على أن يكونوا قاطرين - بلا خشية للمسرح، أو ديكورات، أو أزياء خاصة، أو «مكبجة»، أو مؤثرات صوتية وتقنية - على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى الفصل للعاد أمام أى جمهور يجمع يوفى وسطه. ولهذا التقدير الشديد، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ «المسرح المركّز»، ولكنه يعاد تسميته باسم مناضف وعاطفياً تماماً، حين يطلق عليه اسم «المسرح التشرىي»، لأنه - في رأيه - يقوم على التركيز التشرىي للشخصيات. ولأنه أن للمسرح لا يمتد شُرحاً، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية، وحذفت كل خلفياته الجبلية، وعاشش بخصف حياة درامية، وأخرى سردية. أما لماذا يكون هؤلاء المؤثرون الأربعة - الحكواتى، والمقلدان، وللقلدانية، والمكافئ - من العناصر الشعبية الغنائية والموهوبة البدائية، التى هي في سبيلها إلى الانقراض نتيجة لزحف وسائل الإنتاج والتوزيع الحديثة وتغلغلها في

بعد أن أصبحت - بالنسبة إليهم - نصاً مضغوطة، باهت للملاحم، يتنفس في صعوبة شديدة، في قالب فولاذى ضيق، لا شيء - مرة أخرى - إلا لأن النص المسرحي له علله الخاص الذى لا يتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في فراغ المكان والزمان، وإعاشته في إطار عصره، ولا يمكن أن يحقق ذلك بمثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء. هذا فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متبانية للتزلف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناعها العام، لا تتنفس عن خشية المسرح التى تتجسد فورها الشخصيات والأحداث في بيئاتها المادية والنفسية، لأن خيال القاري - مها كان حساساً ومطلقاً - لن يستطع أن يحلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملًا، بلّم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التى يحققها المسرح بأمكناته المادية، ووجود (مجموعة) من الممثلين والفنيين. الممثلين، والمتكاملين.

كما أن هذا القالب المقترح - الذى يجرّد المسرحية من وعائها النفسى والجلال - تعجز حينه ويفتضح قصوره، إذا ما تعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية، أو ذات التزيينية الخاصة، التى يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء فردين اثنين، أو حتى ثلاثة، مثل المسرحيات النفسية، أو اللا معقولة، أو الرمزية، أو التعبيرية. فالمسرحية التعبيرية - مثلاً - تهدف إلى تجسيد مكتونات العقل الباطن، فتستعين - في ذلك - بمناظر متعددة، ولغة مقتضبة، وتلفازية، ومفككة، وسريعة، وشاعرية. ويحتاج تجسيدها إلى أداء متزج وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية، مع استخدام الأفعنة، والملابس الغريبة، والإضاءة الملوّنة، وكل مامن شأنه أن ييسر المتاح لظهور الأديب، وأطياف الوحوش، ويحرك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان.

ولا يجيز هذا القالب المقترح من نقل الجوّ الاضغاط العام - أو نقل رؤية شكسبير المعقدة في مسرحية «مكبث»، أو «هاملت»، أو «الملك لير» - فحسب، بل يتمخض، عند التطبيق، عن كثير من للمشكلات التى أشرنا إلى بعضها من قبل، مثل مشكلة أداء مايريم من حوار بين الشخصيات المتزامنة، وعجز الممثل الواحد - المقلدان - عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة على نحو ما نجد في مسرحية «هبط الملك في بابل»، حيث يرمع تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال، إلى جانب الوحدات الجماعية:

«أنا المقلدان، سأفقد الملك، والشعاذ، وللملاك، ونمرود ملك بابل السابق، ورئيس الوزراء، وكبير الكهنة، وقائد الجيوش، وديبل البوليس، والمليونير، وتاجر البند، وتاجر لبن الحمير، وأحد الطهاة، وجندى أول، وجندى ثان، وجندى ثالث، وعدد من الشعراء، والجاهلير». (ص ٢٧٣).

كذلك يجيز القالب من تصوير المشاهد المركّبة كالشهد الثاني من الفصل الثانى في مسرحية «هاملت»، حيث المسرح يدخل المسرح، والشخصيات الكثيرة المشغولة بانفعالات والتشوّك والتوجّس، أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير الباشرة، والميلودرامية

فيصل الحكواتي الرواية والشرح ، والمقلداني لتأدية أدوار التتبع وعشرين شخصية رجالية ، والمقلدانية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ماوقست العجزة ، وتم للشاعر الأمريكي المتشرب تأليف مسرحية في الأسلوب المقتصر ، فمن تكون أبداً مسرحية المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيبا شكلياً معيّاً برحمة من الشخصيات المتداخلة ، وألوان الحوار المعقدة ، التي تعيش في غيرة من الغموض والبس ، وعندئذ لن يصلح هذا الكيس المسوح للمرض على الجمهور . فإذا مااستبدنا (احتشائية) الدعوة إلى التأليف المباشر في القالب العربي ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر في عملية صَبِّ المسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولتها . وهذا يعني - في بساطة - أنه يتحتم على أي مؤلف - في الشرق ، أو الغرب - يود الالتجاء إلى هذا القالب المقتصر ، أن يدع نصّه الدرامي - أولاً وقبل كل شيء - طبقاً لأصول القالب الأوربي ومقتضياته ، ثم يقوم - هو أو غيره بصبِّ النصّ المبدع في القالب العربي . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرد القالب العربي المزجج من خصائصه القالبية وجوهرياته التي تميز القالب الأوربي المعروف . ومن ثمّ يصبح القالب المثقّى مجرد صيغة صيدية ضاغطة ، الحذف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ، واختزال جبالها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد في القالب الأوربي مكتملة المقومات من حيث هي جنس درامي ، يعيش في علله الخاص الذي لايتكرر بذاته في أي نصوص أخرى .

الحقيقة ، أن النظرة المقارنة التاريخية في عناصر القالب المقتصر - كما نصّ عليها توفيق الحكيم - لابدّ أن نحمّلها على الرجوع إلى جلدور مابيسي بالقالب الأوربي الخليل ، التي تمتد في أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتي تولّدت عن بدو شعية ترجع إلى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البدو ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التي يدعو الحكيم إلى البدء منها في نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجييديا اليونانية يعود إلى الأكاشيد الديثيرامية الدينية ، التي كانت تؤدّى في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المفارقات إلى هذه الأكاشيد الجاهلة ، كان يؤدونها محزون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقنّون بجلود الماعز ، ومتفوّن حول ملهى الإله . وكانوا - وهم يشدون ويرقصون على الأنغام الموسيقية - يشكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإله ، وكانوا يحاقدون - عن طريق التصوير بالإيماء والحركة - أن ينقلوا إلهاماً بالواقع ، ويقتنوا للمشاهدين بأنهم كانوا بأنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المرؤفة ، وأنهم ليسوا مجرد رواة أو ساردين . ومن المستبعد أن التراجييديا تطورت من الحوار الذي كان يجري بين قائد الحوقة والجوقة ، في المفارقات التي كانت تقاطع بالفناء الجماعي . ومن ثمّ فإن أصول التراجييديا تكن فيما كان ينطق به القائل ، لأنها كانت تردده الجوقة ، كما يزعم بعض الدارسين الحديثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل «كيس» - الذي حاش في القرن السادس قبل الميلاد - يعد خالق التراجييديا اليونانية ، بإدخاله للمثل - لأول مرة - إلى أعضاء الحوقة الديثيرامية

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولايكون هؤلاء المؤثرون من عناصر أخرى مثقفة ومبتدئة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذي يتطلب قدرات أدائية مثالية - فمن نجد على ذلك رداً ، إلا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التي لا تظهر لها في العالم الغربي المعاصر ، الذي نقرض أنه سبقهم باستيراد القالب المقتصر لاستغلاله .

حاشية على الموضوع

للاحظ - من الواقع النظري والعمل هنا - أن القالب العربي الذي يفرج الحكيم تركيبه من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحي لحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال التجاذب صوبه ليكتب إليه ، أو يوظف فيه ، أو يورثه ، أو يترسّخ ، أو هو ذاته ، كي يؤلّف مسرحيات جديدة ، طبقاً لنهج مبتدع في التأليف الدرامي ، وإنما هدفت الدعوة - حسياً يبدو من التطبيقات بصفة أساسية - إلى صَبِّ أية مسرحية جاهزة التأليف في هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة في أثناء التفكير : « كما أنه يجب لكى يسمى قالباً حقيقياً أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالية وعلية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفي استطاعة هذا القالب وأن يعمل آثار الأعلام ، من إسفيوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشيفوف حتى برانديلر ودورنات (ص ١٦) . على أن توفيق الحكيم قد ناقض ذلك - حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) في القالب العربي ، حين قال : « وكما نصّب نحن - منذ القرن الماضي - فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي ، فإن الشرط الأساسى لا يمكن أن نسميه قالباً العربى هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفي العالم ، أن يصبوا في قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤) .

ولأرب في أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية ، لاينبغيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكّدان ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر في القالب المقتصر هو ضرب من المستحيل . فإذا ما تصورنا - مثلاً - أن الشاعر المسرحى «ماكسويل أفرموف» قد مرّق مسرحيته «إيزابيث ملكة» ، كي يبدأ تأليفها (شعراً) في القالب العربى ، فإن عليه أن يتخيّل الأحداث التاريخية والمليكة ، وصار الحكبة الرئيسية وفروعها ، وجميع طابع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنان وعشرون شخصية رجالية ، أربع من بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة - والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة - والستين والسين ، وواحدة في الثلاثين . أما الشخصيات النسوية فست ، إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كالتالى : ثلاث منهم بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تبلغ العاينة والستين . هذا إلى جانب الألمان والأرمن المتحدّة . إذا عام للمؤلف تصوّر كل ذلك في خياله ، فليه أن يصبّه في القالب العربى ،

ونجدنا مرة أخرى ، وبعد عمر طويل - تستخدم القالب الأوربي برمته ، ولكن من باب خلفي .

إن القالب الأوربي أشبه بالرادار ، والديتيرامي ، والصحالة - ملك لأفكار الحضارة الحديثة ، وقابل التطوع لحمل مضامين عربية صميمية ، بل خاضع للتشكيل والتحويل . والحكيم يبتزف بهذا في أكثر من موضع في مقدمته : « فحنن نسي القالب الأوربي أو العالمي قالياً وشكلاً ، لأنه صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء » (ص ١٤) .

إن تاريخ المسرح الآسيوي ، يتميز بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت وترعرعت في تربة وطنها القومي ، يمزج من التأثير الأوربي . واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجلب بعض التجريبيين من كتاب المسرح الغربي وعبريه ، من أمثال بول كولفيل ، وأنطونين أرو ورفولك بريخت وغيرهم ، من الذين حاولوا أن يهتروا على حلول للمشكلات العملية في القالب الأوربي - أو حاولوا تجديد شيابه - من حيث النص ، والجيل والتذكير ، والأزياء ، والمكياج - . هل أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بترث المسرح الشرق ، قول - في نفس الوقت - بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التجريبيون الآسيويون الذين دفعهم الحاشية الشديدة - خلال المائة عام الأخيرة - لتطوير مسارهم الحلية الحديثة ، على أسس من القالب الغربي وتماخذه . ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة - التي هجنت على أيديهم بمناصر غربية - لا تزال تحتل المركز الثاني بالنسبة للدراما التقليدية ، فإنها تصر على الجو ، والتوسع ، واكتساح ماضيها . وإزاء هذه المزاخسة - بين القديم والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات الصيغة القومية الحاشية ، إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربي - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجدود - وإما أن تتحلى على البقاء بمبادئه ، والتأثر بقواعده . وهذا التأثير أمر طبيعي وعموم ، لأن رباح التغيير التي تهب من العالم الغربي على البلدان الآسيوية ، تال - يوماً بعد يوم - من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلا بد أن يستجيب للتغيرات التي تطرأ في مجتمعه العام ، على نحو يؤكد أن الغلبة في المستقبل ستكون للقالب المسرحي كما صنته أوروبا وأمريكا ، لأنه قادر على التصير من المشكلات المعاصرة المتجددة وعلى مساهمة موجات التحديث التي تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه - فوق ذلك كله - عالمي ، وأهله بالحيلة العلمية التي يجب ألا ينضم الناس حول قويمها أو أجنيتها ، بل حول مدى أهميتها ، ومجال استغلالها . ولهذا صدق توفيق الحكيم ، وهو يحن مقدمته النظرية القصيرة بقرعة يتراجع فيها بلغة إلى صف القالب الأوربي ، ويقول : « على أني بعد ذلك ، أريد أن أتبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المتأداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالي المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ... بل أن التقيض ، فإن إلى جانب ذلك أتأدي أيضاً بالاحتفاظ - في نفس الوقت - بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالي ، حتى لا تنفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطورات » ولقد صدق .

وقالها . وكان على هذا المثلث « الواحد » المتكرر ، أن يقوم (بمفرده) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية في القصة المأجلة ، سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يدخل - على التوالي - في إهاب كل شخصية يؤديها ، ويصور طبيعتها وانفعالاتها . ولكن يكون مقنماً - بقدر السطوع - كان يستعين على تغيير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة ، باستخدام الأزياء والقناع المناسبين . وهكذا ، عرض الحديث - لأول مرة في تاريخ المسرح الأوربي - عرضاً درامياً عن طريق الحوار والحركة ، بعد أن كان يعرض في شكل سردي على النحو البدائي الأول .

وانطلاقاً من هذا ، أليست هناك تشابهات بين المثلث (الواحد) الذي أدخله تيسس على الديتيرام منذ حوالي خمسة وعشرين قرناً ، والمثلث الذي يقترحه الحكيم في القرن العشرين ؟ أليست هناك مشابهات أخرى بين قائد الجوقة اليوناني والحاكيو للمصري ، ثم بين الجوقة والمداح ؟ على أن الأمر لم يترقف في القالب اليوناني الناشئ حينذاك ، كما توقف عند الحكيم ، بل أحدث الشاعر الدرامي الأثيني إسكيلوس (٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م) ثورة تطويرية أخرى في القالب المسرحي الأسبق في التكوين ، وذلك بإضافة مثل ثان إلى المثلث الأول (الفرز) الذي ابتكره تيسس . ومن هنا تولد الحوار الذي يعد أس الدراما المهم ، في حين قلت - في العرض - أهمية الجوقة وقالها ، مثلاً قلت كمية الأناشيد المأجلة ، لصالح الممثلين اللذين اضطلعوا بأداء أدوار كل شخصيات المسرحية ، التي كانت تكذب وهي خاضعة لحتمية وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الخشبة . ولكن سرعان ما قطع القالب المسرحي شوطاً طويلاً آخر في التطور والاختزال على يد الشاعر الدرامي المبرر سوفوكليس (٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م) ، الذي أدخل الممثل الثالث إلى جانب الجوقة وقالها : وهذا ، أصبحت للمسرحية - مها تعددت شخصياتها المتحدرة - تؤدي بثلاثة ممثلين . ومن ثم ، تطور القالب اليوناني ، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد المأجلة ، بل على المستقبل في الاستقلال ، والقدرة على التطوع ، وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة :

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التي تولدت منها البدايات الدرامية - التي أدخلت تتامى فيها بعد وتتمثل - خلال رحلة حياتها الطويلة - هي الجذء الأقل لما يسي حالياً بالقالب الأوربي . وهو - بهذا - حصيلة تجارب طويلة ، وإسهامات عبقريات كثيرة حتى يكاد يكون الحيلة الثابتة للمثلث الدرامي الأثيني . وكل ثورة عليه إنما تعد ثورة محدودة ، داخل نطاق الوطن الكبير . لما يسمى بالمحلية ، أو التجسسية ، أو نحو ذلك من ترميزات محدمة ، إنما هي مواليد طبيعية منبثقة من نفس الساق ، نتيجة مناخ اجتماعي ونفسي معين . وليس من المعقول أن نسمي إلى استياد قالب جديد من عناصر شبيهة بدائية آخذة في الزوال ، تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم ، وممثل تيسس الواحد ، ثم نضيف إليها مثلة واحدة ، ونشرع الشوط من جديد ، متعنين البدء من عناصر شبيهة محلية خالصة ، ولأنك أن القالب العربي المقترح ، لن يتجدد عند هذا الحد من اللاعبين ، بل إن حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر في المستقبل ، ثم تتابع الأشواط ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

نخبة مختارة من أحدث إصداراتها



صلى الله عليه وسلم

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

قِسْطُكَ الْبَيْحَنِيَّةِ

دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية

لا يربى في أن السنينيات من هذا القرن الذي نعيشه هي الحظية التي شاهدت نحن كثير من دول العالم الثالث ، وهي أيضاً العصر الذهبي للمسرح الملحمي . وفرة المد البريقي في أرجاء الدنيا ، بما في ذلك علنا العربي . فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح القروية ، ومسرح الحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها ، تحمل بعض السمات البريقيّة ، وتعتمد صورياً للتجاوب العربي مع المد البريقي العالمي . ولقد شاركت البريقيّة العربية ميلاتها الأجنبية في إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح بريخت ونظريته ، ومن ثمّ لزم التصديق لأصولها قبل الوصول إلى تأليلاتها . وهذا هو هدف البحث الذي نقدم له ، فهو محاولة لفهم مسرح بريخت ونظريته في ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأقنعة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبريخت . وبينما منذ البداية أن نلوه بحقيقة مهمة للغاية ، وهي أن نقد بريخت - وغيره - للأرسطية ، لا يستهدف في الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من انبجوه أو فسروه . وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريقيّة لا يجرجه بالفسوة إلى بريخت نفسه ، بل يهدف أول ما يهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من انبجوه دون أن يفهموه حق الفهم .



١ - ظاهرة اللغز البريقي

يقول بريخت نفسه : « لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتي عن المسرح قد أسيء فهمها . وقبل كل شيء فقد تأكد لي ذلك من خطابات أولئك الذين يوافقوني ومقاتلهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتي قد أسيء فهمه لأن هناك تقاطعاً مهماً ، بدلاً من أن تصدى لتعريفها قدرت أنها من السلاسل »^(١) . ويعمل هولتهوزن سوء الفهم الذي ابتليت به نظرية بريخت الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأقواله كالبغاوات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لا تتناسب معها . فهو - في رأيه - نظرية نشأت عن تجربة عملية طويلة في الفن المسرحي وممارسته ، بالتعاون مع فرقة تمثيلية - أي البرليز إنسابل - لها سمات معينة ، ومع رجال مسرح يشيرون بميزات خاصة .^(٢) أما العلامة ويلليث - أشهر من تصدى لدراسة بريخت - فيشخص أعراض الظاهرة البريقيّة قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرية بريخت قد أسيء فهمها - لاسياً في غرب

أوروبا والولايات المتحدة - فإن حظ هذه النظرية أفضل كثيراً من حظ مسرحياته وأساليبه التطبيقية في الإخراج . ويرى ويلليث أن أوضح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات بريخت تتبع الخطوط التي رسمتها نظريته . ويستدل ويلليث على صحة رأيه بالإشارة إلى أن المفردات البريقيّة الشائعة في كتابات عصرنا هذا - مثل الحركة والتغريب وما إلى ذلك - لم تفلح في شيء سوى خلق متاعه لغوية ، تثير رعباً لفظياً ، وتشكل لغزاً محيراً أمام القارئ العادي . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التي تستخدم لوصف مسرح بريخت قد صارت للمبرر الوحيد للخطأ والنقل لدى أتباع البريقيّة . وهم في ذلك يهتمون على ما يكتنف هذه المصطلحات من غموض . واضطلع من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية بريخت - غير المفهومة فهماً كاملاً - بدلاً من أن يجهد نفسه في قراءة المسرحيات . وصارت عروض البرليز إنسابل تالغ

عنه ، ويريدون منا أن ننزع الأخضر واليابس في البريئة . ولعله من الأكب هنا أن تتبع إرشادات بريخت نفسه ، وتعمل ما أراد هو من جمهوره أن يعمل ، أي أن يقلد جمهور الألعاب الرياضية ، فلا يترك السجادة من له وهو يفرج على أماله المسرحية . هذه نصيحة بريئة جيدة بالنسبة ليأ نحن المواطنين في الصراعات السياسية ، والمراقبين في التصنيفات الفنية ، إلى حد أننا نرفض أن نجعل من التصنيف السياسي معياراً ثانوياً أو هامشياً في حكمنا على الأشياء وتقويمنا للفنون . فلو اتبنا هذه النصيحة البريئة لاستكشفت أن بريخت - برغم عقيدته الماركسية - يناطنا نحن البشر أجمعين ، وأنه في الغالب أشبه مايكون بأريستوفانس هذا العصر ، مع تقليل في كمية الضحك ، وتكثيف للحظات التأمل .^(٩)

ويشكك بولتزر في ماركسية بريخت حين يراها مجرد ستار ، لأن بريخت - على حد قوله - كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاده ذكاء ودهاء ، سواء أكانوا من اليمين أم من اليسار . كان رجلاً غامضاً وملغزاً ، وكان أربع من يترك الأسئلة غير المرفوعة في طرحتها أصلاً مفتوحة بلا جواب . وإتنا لنجده في لغة إنتاجه المسرحي - في رأي بوليتزر - دقيقاً وغامضاً مثل شخصيته الحقيقية تماماً . ودائرة الطباشير القوقازية - وهي من أعزها رواياته - وصفت على أنها « مثل بارز في المسرح الملحمي » ، وقيل عنها إنها « أمثلة شبيهة مسرحية » . وكلا الوصفين - برغم تناقضهما الظاهري - صحيح .^(١٠)

ونرجو بهذه الدراسة التي نقدمها ، للتدليل على أن مكونات مسرح بريخت ونظريته ليست بهذه الغرابة التي يصورها بها البعض . لقد كان بريخت يارعا في اختياره الانشائي لعناصر درامية وفكرية نشأت هنا وهناك فجعلهما ويطبع بينهما بلاط ماركسي ، وبينها نظاماً مائتاً ، فيه من التقدم بقدر ما فيه من الجديد . فن الأساطير الشائعة التي ستحاول دراستنا التصدي لها والإجهاز عليها القول بأن بريخت عجز عن المسرح الملحمي أو مبتدع الأسلوب التجريبي ، وكذا القول بأن مسرح بريخت هو مسرح الفرجة والتسلية ، أو مجرد مسرح للممثل والمخرج ، أي الحركة ، فهو في حقيقة الأمر مسرح المؤلف الكاملة أولاً ، ثم بعد ذلك يأتي الممثل والمخرج والجمهور . يقول بريخت نفسه : « الشيء الرئيسي عند ستانيسلافسكي وهو يتألف من الفرض هو الممثل ، أما بالنسبة إلى عالمي الرئيسي عند استعدادي للعرض هو الكاتب المسرحي » . على أن كلمة المؤلف عند بريخت ليست مقدمة ، فالمرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

ونحن في دعوتنا إلى تجاوز التقليد الأعمى للبريئة لانتقل من الاستهانة بشأن هذا المؤلف والمخرج الأثافي العظيم ؛ فهو نفسه كان قد دعا إلى تجاوز الأسطورية - أي التقليد الأعمى بقواعد أرسطو - دون التقليل من شأن المعلم الأول . ولقد نجح بريخت في دعوته ، وعلمنا أن يقتدى به ، ولجأوا البريئة الملية بالأوهام وسوء الفهم . فبريخت نفسه يعترف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً في ذاته أو نهائياً ، بل هو واحد من الطرق ، ويبيّن أن تستمر التجارب . ونحن بالفرض على جلدور بريخت ومصادره المسرحية والفكرية - إننا نهدف إلى تبين كيف أن بريخت قد أفاد كثيراً من انتقدهم أشد الانتقاد . ومن ثم فعلينا أن نتبع نهجه ، وننتج على مثاله في تعاملنا معه .

على أنها غاذج تطبيقية للنظرية البريئة ، والأصح أنها في المقام الأول وقبل أي شيء آخر تحقيق إيداعي لآمال بريخت المؤلف الدرامي لا الكاتب النظري .^(١١)

لقد جمع بريخت في شخصه ونتاجه الأدبي كثيراً من المتناقضات ، جعلته عرضة لسوء الفهم ، وطرسة سهلة للتصوير المصعد أو المصعد . فهو على سبيل المثال لا يكتف عن الدعوة للفكر الشيوعي ، وفي نفس الوقت يزعج - بل يحاول إقناعه - بأنه يترك لفرجه فرصة التفكير بنفسه والاختيار الحر . وهو يكتب مسرحاً ملحمياً تتوالى فيه الأحداث في سلسلة وسر ، دون تعقيد أو تراجيع ، بلغة التركيب ، ولكنه يلمن - بوصفه مخرجاً - استخدام الآليات والمناوين والملائنات وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو في ملاحظاته النظرية يركز على البساطة ذات المغزى . وفي جميع كتاباته بصيغة عامة تتجاوز عناصر متضاربة بشكل لافت للنظر ، فنياً لغوية وعدم التناقض جنباً إلى جنب مع العقلانية والتفكير المنطقي المنظم . ولا يستطيع أحد أن يفهم بريخت أو يعرض مسرحياته عالم يكن ملماً بكل هذه التناقضات ، وما لم يدخل من التبديلات مايلام مع الظروف المتجددة ؛ فهو بذلك يطبق تصاليع بريخت نفسه . على أن طبيعة بريخت المتناقضة مع نفسها هي التي أعطت مؤلفاته سحراً خاصاً وعصفاً مميزاً . فهو بالقطع لم يكن يهدف إلى تضليلنا ، وقد يكون علم النقد الملقى بالتناقضات - هو المسؤل عن زيادة حجم اللغز البريخي . فما إن نقال كلمة في عالم النقد حتى تتلوها كليات وكليات ، بين معقبة شارة ، أو محيدة مادية ، أو مستندة فادحة . والنتيجة المتعادلة هي أن تكون الكلمة الأصلية ، ويصبح النقاش بين النقاد مصوراً في دائرة الشروح والتعقيدات ، أي الفروع لا الأصول . وهذا عين ما حدث لبريخت . وبسببه في ذلك ويتوق عليه قوقاً كاسحاً أبو النقد الأدبي أرسطو . والأولى بنا دائماً أن نعود إلى الأصول . ومن ثم فإن استيعاب بريخت أفضل كثيراً من مجرد تقليده أو تقديم عروض مسرحية له أو التشديق بمصلحته .

ويعترف إيريك بختل بوجود فجوة فيما بين فن بريخت والمناقشات الدائرة حول طبيعة هذا الفن . وقد يكون بريخت - كما يرى بختل - مستولاً عن ذلك ولو بصيغة جزئية . صفاته أصبح ماركسيا في مرحلة ما من حياته ، ولكنه يحاول أن يجعلنا ننظر إلى عمله الذي أنتجه قبل ذلك على أنه أيضاً ماركسي . ولعلنا ضللنا ملاحظات بريخت على مسرحياته ، فعندما نقرا مثلاً مايكتبه عن شخصية « ماكي المسكين » في « أوبرا بلاتة قروش » ، ثم نقرأ المسرحية نفسها ، نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين . فالملحظات البريئة تتحدث عن الرأسمالية وما يحيط بها ، أما المسرحية فتدور حول ما يمكن أن نسميه بكلمة واحدة « الشنيع » . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تنتمي إلى مرحلة ما قبل اعتناق بريخت للماركسية . هذا ويؤيد بعض الناس بريخت لأنه شيوعي ، ولكنهم - كما يقول بختل - يعجبون بنفسه لسبب آخر .^(١٢)

ومن ناحية أخرى ينصحننا فيهمز ألا نفضض أعيننا عن مسرح بريخت ، ولا نعرض عن جانبيته لأسباب سياسية ؛ فمثل هذا الموقف في رأيه يتساوى في مذاجه مع موقف من يصعبون به إصجاباً أعمى ، ويشابهونه في كل شيء . بائق وغير الحق ، ويتنكرون أنفسهم للظلم

٢ - شرح كلاسيكية في الحائط الرابع .

مايسعون . إيه كالمسرحيين الجلوبين أو كأهل العصور الوسطى المتخيلين حول الساحرات القديرات ورجال الكنيسة الفصحاء . ومثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مؤهلين لأي نوع من النشاط ، لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كبنها شاعوا . وكلما ازداد المثلون حلقاً وحنكة في فنيهم زادت حالة المتفرجين سوءاً ؛ وكانت بحاجة إلى ممثلين من النوع الرديء حتى يستطع هؤلاء المتفرجون .

هكذا يسخر بريخت من الجمهور المتدمج في عروض مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وغيرهما ، ويصف مثل هذه العروض بأنها عملية لوبريري ، وتكبل أسطوري ، ويتنقد التعشش من قبل الجمهور لعملية المماناة والمصير المحترم ، والفتح بحداب الآخرين . فالسخر عند بريخت ليس مستوعد الآلام التي لم يسبق لها مثل . وهو يسعى المسرح التقليدي المسرح الملبخي أو الدراما القليلة لأكل لحوم البشر . وهذه التسمية تذكرنا مسرحية الرسام الأثالي بافيلوس جيجينباخ ، وعنوانها «أكلو لحم الميت» Totenfraser التي عرضت عام ١٩٢١ . وفيها نرى البابا والأسقف والحاشية حول منفذة الجثث عظام الموتى ، في حين راح الشيطان يحرف على الكان . وفي مقابل ذلك نجد أحد القساوسة اليروستانت وهو يكي مع بعض الناس الآخرين من أجل خلاص البشرية . والطبع فهذه مسرحية فجة ، تأتي في بداية ظهور المسرح الأثالي . وعلى أية حال فإن الفن الدرامي التقليدي في رأي بريخت أصبح قطعاً دينياً وعشائراً ، حيث شحنت الكلمة بشيء مامن الصوفية - أو صبح التبرير . وأصبح لها غادماً للفن أو رقية سحرية ، وصار المشاهدون وكأنهم تلامذة المسيح . ومما يثير الغضب لدى بريخت أن الأدوار في المسرح التقليدي توزع بطريقة خاطئة ودون أدل تفكير ، كمثل الطبايعين بدينون شرهون ، وكل الفلاحين بالغبين باردون ، وكل رجال الدولة وقورون ، وكل المهين أو المهيرين جميلو القصات وشيقو الحركات ، وكل الطبايعين ينطقون بلسان عذب وصوت رخيم . وقد صارت الأدوار بهذه الطريقة توزع على الممثلين بحسب الواصفات الجسائية ؛ فيقال مثلاً هذا الممثل له قوام ملكي ، أما ذلك فينتقصه الحضور المؤثر !

ويرغم هذه المبالغة في نقد الاندماج بالمسرح التقليدي سنجد أن بريخت نفسه لم يستغن عنه تماماً . وهو نفسه يعترف بذلك إذ يقول : «إني أقف إلى جانب الاندماج في مرحلة معينة من مراحل العريضة ، غير أنه من الضروري أن نضيف إليه شيئاً آخر هو - على وجه التحديد - الارتباط بملاحظة ما مع الشخصية المطلوب الاندماج بها وأن نضيف إليها تقييماً من الناحية الاجتماعية » . ويورد بريخت فيقول في مكان آخر : «إني - بوصفي كاتباً مسرحياً - بحاجة إلى قدرة الممثل على الاندماج كامل ، وعلى إعادة التجسيد الكاملة . هذه القدرة هي التي يقوم ستانيسلافسكي لأول مرة بذلك رموزها على غير منتظم . ولكن بالإضافة إلى ذلك ، وقبل كل شيء ، فإني بحاجة إلى البعد عن الشخصية هذا البعد الذي يصنع على الممثل تحقيقه من حيث إنه يمثل المجتمع » . فإنا نحققه بريخت إذن لا بتدني القضاة على الاندماج العاطفي أو الانفعال المبالغ فيه . أما القول بأنه طرد الاندماج تماماً من فنه المسرحي فلا ينطبق

جاء في مسرحية يوريديس «المستجيرات» (بيت ١٨٠ - ١٨٣) على لسان أرواستوس وهو يغالب ثيسوس أنه «هكذا ينبغي أن يكون الشاعر (= الممثل) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة ، أي أن يكون هو نفسه مسروراً ، وإلا - أي إذا كان مقفلاً بمنزلة خاص - فإنه لا يستطيع أن يمنح السرور للآخرين » . وفي المسرح التقليدي تستدعي محاكاة الممثلين لأبطالهم محاكاة المشاهدين للممثلين ؛ إذ يستوعب المشاهد العمل الفني عن طريق الاندماج في شخصية الممثل الذي كان بدوره قد مر بعملية اندماج مماثلة في شخصية البطل الذي يمثله . ويقول بريخت عن ذلك وأما في كتاب هورايوس (فن الشعر) ، ترجمة هوتشيد ، فصاغ في براعة النظرية الأسطوية الخاصة بالمسرح ، التي تمتعت عنها . وهو يشير إلى أبيات (٩٩ ومايلي) وترجمتها كما يلي : «ليس بكاف أن تكون الفصائل جميلة ... من طبيعة البشر أنهم يشعرون للوجه الضمحوك ، كما أن بكاء الكاين يحزن فيهم . أي تيليوس ! أو أنت بايبيوس ! (ويمنع من مثل دور هذين البطالين الأسطوريين) إن أنت أردت استدرا دموعي وجب أن تحس بنفسك ضعف الأمم أولاً ، وعندئذ فقط تخزن مصائبك . إذا كان الدور الذي ستدعيه لأنياسك فلسوف أضحك أو أثناب » . ثم يعود بريخت بعد الإشارة إلى أبيات هورايوس فيقول : «يرجع هوتشيد قارته إلى شيرون الذي يورج أفكاره حول فن الخطابة عندما يتحدث عن تصرفات الممثل الروماني بولوس (٩) فيقول «لقد تبين عليه أن يقدم إليكم وهي تنذب مصير أنبيا . وفي تلك الأيام بالذات كان هو قد فجع بجمت ابنه الوحيد ؛ وفداً نجد مودود وضع أمامه على المسرح الرعاة الذي يرمع فيه رماد ابنه بعد حرقه (للدن) - يلقى أبيات الخاصة بهذا المشهد . لقد عني هو نفسه بهذه أبيات إلى حد كبير ، لأن فجيعة الشخصية حملته على أن يلدرف دموعاً حقيقية . ومن ثم فلم يبق في المسرح إنسان واحد استطاع أن يمسك نفسه عن سكب الدموع » .

فالتخيل على خشبة المسرح التقليدي في رأي بريخت يجلب المخرج بصورة مغناطيسية ، تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية التي تحدث عنها أفلاطون في محاورة «أيون» ، حيث انصراف بتلون الإلهام والوحى من الآلهة ، فيرددون الأشعار الملهمة دون أن يفهموها ؛ فهم مجرد أدوات أو حلقات في السلسلة المختلفة . ومن المعروف أن أفلاطون قد طرد الشعراء من مدينته القاضلة لهذا السبب . ونجد عند بريخت نظرة مماثلة عندما يقول إن غضب الملك لير - في سبيل المثال - يصيب المشاهد نفسه بالمدى . ومثل هذا المشاهد الناضب بالتعبية لا يمكن أن يناقش الملك لير حول غضبه على بناته ، بل لا يستطيع سوى أن يشاطره هذا الشعور الانفعالي . فعندما تكون شهوداً لأفعال قوى وصمق فإننا نتعاطف معه إلى درجة أننا ننسى أن نتخذ موقف الملاحظة أو المراقبة . يقول بريخت عن متفرجي المسرح التقليدي : «يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادي ، أو أنهم أصيبوا بالحرر التام . يوحون إليك أنهم نيام وماهم بالتيام ، مع أنهم يرون في نومهم الوهمي أحلاماً مزعومة . صيرتهم مفتوحة ومخملقة ، غير أنهم لا يسمعون أو لا يفهمون ما يرون . وهم يصيحون السمع ولكنهم لا يذكرون كنه

على الواقع . وكيف يفعل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأبعيه الإنسان ؟ !

ولنتذكر هنا مقالته ينشئه في معرض رده على آراء شيليجر عن دور الحفوة في التراجيديات الإغريقية ، إذ قال إنه يعتقد بأن المسرح في المسرح يتغير بالقدره على التدفق كلما استطاع أن يأخذ الفن كله ، أي أن ينظر إليه نظرة جالية . وقد أوضح إدوارد بوللو في بحثه قـم له أن كل فن يتطلب حدا أقصى وحداً أدنى من اللسافة ، لأن التفرج الحجال لا يحدث إلا داخل هذين الحدين .^(٧) وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تمدى هذين الحدين ابتداءاً أو اقتراباً يحدث خلخلة في عملية التقيم الحجال . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ،^(٨) فمدى على علاقة المتفرج بالعرض المسرحي .

ويظن الكثيرون أن الفضل كل الفضل في عظيم حدى اللسافة الجالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيما المسرحي) يعود إلى برقيث ، مع أنه أجه عام في للمسرح الحديث والمعاصر ، له جلوره القديرة التي يمكن أن نرجعها إلى أصل الدراما نفسها . وينبغي هنا ألا ننسى ماقلته التبريرين وما أعجزه إيسن الذي حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه - وإلى سترليندج وبيرنالدلو - الموضوع الرئيسي والشغل الشاغل . بل إلى عملية تدمير هذا الوهم المسرحي تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، وامتدت لتشمل المبنى المسرحي نفسه ، وشكل خشية المسرح . فالتمثيل الذي أحدثه إيسن في الوهم المسرحي وفي الشخصية الإنسانية كان يحدث في إطار نص مسرحي وخشبة مسرح تقليديين ، أي يمتحان إلى مسرح الفترة الرومية . ومن ثم جاءت التبريرين لتحديث حركة فاعلة في هذا الاتجاه التدميرى ، علاوة على أنها حصمت درامية الفن المسرحي . بيد أن مضامينها الفكرية قد خلقت ميولاً وولدت نزعات اجتهدت بها عن التوايا الأصلية الحسنة ، فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ما هو أكثر من الوهم المسرحي ، بل تطرقت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحي نفسها في بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير اللسافة الجالية ، الذي نجم عنه تقليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو إلغاؤه من جهة ، وخشبة المسرح والصاله من جهة أخرى . وهذا التوتر هو العنصر الذي بدونته لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شيء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظفوا في أمكانهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تعدو المقابلة بين نوع من الوهم وأنس ، أو التفاوت في الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب مايسمي بكسر الإيما المسرحي منذ قديم الزمان . فليس الحلق بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصاله ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فبعض النظر عن جلوره الكلاسيكية ، أي الإغريقية الرومانية - التي سنعود إليها - ينبغي أن نذكر الممارسة الباروكية في المسرح . فبقا:استوعب أهل العصر الباروكي بكذامه ميزة تعدد الأوكوان وتجاور تختلج بالأكشكال والظلال وتجاوزها ، وفتوا بفكرة خلط الجوهر بالظهر ، وبالطبيب بالخبث ، والأبيض بالأسود ، وهو خلط لم يصلوا به إلى المجد للرج الكامل أو

الدمج الشامل . لقد كتب فنانو ذلك العصر عن موضوع الحياة التي تقع داخل إطار الحدث الدرامي ، والتي قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتمتدوا عن المسرح الذي قد يستحيل منه الوهم حقيقة والحلم واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكي (وكذا الإيزابيثي) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحي ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل للجمهور مدركاً للعللين ، عالم المسرح الوهمي وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً بجمهوره بالفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصاله . فالمسرحيات الباروكية إذن تريد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين ولا تفكر في إزائته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ، فهو يجره جراً إلى داخل الحدث الدرامي نفسه . وبالطبع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكركنا بفكرة العرض المسرحي البدائي ، عندما نشأت الدراما من طقس ديني يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال في عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه .

وكلمة الإيما المسرحي في اللغات الأوربية الحديثة illusion جاءت من الفعل اللاتيني illudere ومعناه «ألعب بالشيء» ، واستخدمه هوراثيوس بمعنى «أستل بالكتابة» ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السحرة . وهذا الفعل اللاتيني المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : ألعب لعبة معينة ، ألعب بشيء ما ، أسل الآخرين أو أسلى ، أرقص ، أخدع .

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهى الألعاب العامة في روما ، التي كانت مهرجانات دينية تماثل الألعاب الإغريقية ، مثل العورات الأوربية المعروفة . وهنما من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التي تحمل اسم ludi scaenici ، أي والألعاب المسرحية^(٩) التي أضيفت إلى الألعاب الرومانية الأصلية في عام ٢٤٠ ق . م . ، أي مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليفيوس أندرونيكوس . اللهم أن للمسرح في الأساس لعبة Play . يمثل الإيما فيها - وفي غيرها من الألعاب - مركزاً حيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحي وقد صمم لنفسه سلقاً أن يتخفى في هذه اللعبة . ووظيفة المسرح الرئيسية هى اللعب بفكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس الفكرة التي يحاول أن يدعها ويسخر من الجمهور الذي يحاول أن يقتنع بها . وهنا ينبغي التمييز بين المسرح الذي يتظاهر بالإيما ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذي يكتمل بتقديم فرصة للنشاط الخيالي الذي ليس من الضروري أن يكون إيماياً بصفة خالصة . فأساس مسرح إيسن - وهوميد الواقعية - إيماي ؛ لأنه في لغة تفسر عمل الجمهور يصدق الصور الخيالية التي يخلقها ويقدمها على الخشبة . أما أساس مسرح سوفوكليس الأسطوري فليس إيماياً بنفس الدرجة ، لأنه لايتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح إيسن محدود بكل ما هو مقبول ومستحسن ، أما مسرح سوفوكليس فيتمتع بحرية غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، بل يمكن أن يفتقر مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيماياً بصفة مطلقة .

كانت كل المسرحيات الإنجليزية مفعمة بوسائل كسر الإيحاء المسرحي ، وتمتع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على الفهم مع العرض المسرحي من لحظات الواقعة إلى لحظات الخيال (الفانتازيا) . وبالقصر كان هذا العامل وراء الفترات الكسبية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر ، بل من جنس مسرحي إلى آخر . ولقد دلت هذه الظاهرة ناعداً مثل بيتل للتحدث عن «الوعي متعدد الجوانب»

multiconsciousness في المقابلة الإنجليزية .^(١١) لقد مر المسرح الإنجليزي - وهو غير مستقر وتجريبي بطبيعته - إبان منتصف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعصر السري الواقعي جنباً إلى جنب مع العصر الأقدم وهو الطقوسى . وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداخلية على مسافة ما من الجمهور . وفي نفس الوقت استغلت وسائل أخرى من شأنها أن توحد العلاقة بين خشية المسرح والجمهور ، وتقدم تمييزاً ما للعرض المسرحي ككل ، أى لهذه القصة الداخلية المتخيلة ، والأحداث الدرامية الأساسية . إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامى . ولقد شاعت في مسرح تلك الفترة وبعثته مسرحاً لا يمكن أن ندعى واقعياً خالصاً ، ولا متخاضاً لواقعية ، بل ولايمه أصلاً الفصل بين هذا الانجاء وذلك .

ولعل أبرز مثل عند شكسبير هو ما يحدث في «الروبيش القرم» (حوالى ١٥٩٣) حيث تدر القصة الرومانسية على كتي وتروبيو اللذين مع مضيقه الخاف وكريستوفر سلاى السمكى المصور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح . وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع ، بحيث يمكن التعرف عليها . وبذلك فإن مايشاهدونه في المسرحية الداخلية يكتب بطريقة آلية قدر كبيراً من التصديق ، لأهم يمثلونها على خشبة المسرح . فإذا صدقوا مايقال لهم وما يجرى أمام أعينهم ، مهما كان فارغاً ، فليكن أن تفعل مثلهم ، وتنبع كل شيء . وعندما يستيقظ سلاى من نومه يجد نفسه فوق سرير مريح وأنيق فيرى أن حياته الأسبق كانت بمثابة حلم . وأكثر من ذلك فإن بروتشيو الذى كان سلاى يراقبه في حالة البقطة هو نفسه يتذكر لكى يتدعى كتي . وهكذا يتدخل الواقع الحقيقى مع الحلم الوهمى . وهذا موضوع يجد له أصداء مسموعة في مسرح توفيق الحكيم^(١٢) . إنها وسيلة تتجسم مع نسج الكوميديا الرومانسية ، حيث إن الآلة والمخوقات والكوميديا الخيالية هي التى تقدم لما يقابل إنه الواقعي ، أما الأشخاص الحقيقيون فهم الذين يقدمون لنا حياقلا إنه الخيالى ، أو مايفترض أنه كذلك . وهذا التداخل المقصود بين الواقعي والخيالى هو مايشكل الميكمل الجوهري لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية .

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع الفعل وقابلة الناس لتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية . ولقد كان طبيعياً في إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم الذين يتطورون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين . ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ماحدث في

مسرحية هنرى ميدويل H. Medwall «فرجنس ولوكريس»
Fulgens and Lucrece المطبوعة عام ١٤٩٧ .

وفي مطلع عصر النهضة احتفظ المسرح الإنجليزي غير الإيمى في البداية بعلامته الوليدة والمباشرة مع المسرح الطقوسى ذى الأصول الرمزية . بل مع الطقوس الكنسية نفسها إبان العصور الوسطى .

فمسرحيات الأسرار تنسب وتبشر مبدأ الاتعاب بين خشية المسرح وجمهور المتفرجين . ففي هذه المسرحيات كان المثل والمخرج وكأنها يؤيدان مع دور المسج المصوب - على سبيل المثال . ذلك أن هذه المسرحيات كانت في الواقع تنف على الحدود لمسة والخطوط الرفيعة الفاصلة بين الطقوس الدينى والفن المسرحي ، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تتباه حالة من الحشوع وكأنه يؤدى الصلاة في الكنيسة . وتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق ، فيها كان الناس - أى المتفرجون - كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» والشائع في هذه المسرحيات . نعم لقد شارك المتفرجون بمثلهم في أداء أدوارهم التى تصور علماً أكثر واقعية من العالم المحيط بهم . ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لايمتد تأثيره بفضل الإيحاء بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية ، فالتاس لا يصدقون بأن مايرون أو يسمعون على المسرح حقيق ، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعي بأسلوب معين . وهذا الحدث الواقعي يمكن أن يتخيله المتفرجون . أما إعادة التمثيل فلا تم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزاً - لما يحدث في الحقيقة . ففي تخيلية العشاء المقدس يقوم المثل بدور المسج في تخيلية غاية في القلمية . ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أى وهم ، ولايقنع الناس وحيهم ، فهذا المثل أمامهم هو المسج ، وعلى الجمهور أن يشارك في الطقوس بقدر من الحقيقة غير المصطنعة ، قد يصل إلى حد الجزل ، وأن يشارك القيس (المثل) الأفعال الذى يوحى به . وبذلك تكتمل العلاقة بين الفعل ورد الفعل . ووظيفة هذا المثل ليست سلبية تماماً ، بل فيها قدر من الإيجابية ، لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها .

ومن المفيد هنا أن تذكر حقيقة مفادها أن الانجاء المضاد للإيحاء في المسرح هو الذى أوجد ونحى . فكرة مزج نوعي الدراما الأساسيين - أى التراجييديا والكوميديا - إبان عصر النهضة ، ففي مسرحية لتوماس بيرستون بعنوان «الفيش»^(١٣) Cambises حوالى ١٥٦٩ على سبيل المثال - نجد الشخصيات التاريخية تخبط بشخصيات أخلاقية رمزية مثل «الحياء» shame و «التأثير» diligence مرة ، وتحتل بالمخرجين الهلئين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات . وهذا كله يدخل في باب كسر الإيحاء المسرحي . ويتنيز المسرح الإنجليزي بتميزة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعي من ناحية - والتراجييدي والكوميدي من ناحية أخرى : وفي هذا الصدد ينبغي إعادة النظر في مزي بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشرير في قلب مسرحية «ذكور فاستوس» لكريستوفر مارلو (حوالى ١٥٨٨) ، إذ لابد من دراسة العلاقة بين خشية المسرح وصالة المتفرجين في ضوء هذه المشاهد . ولذلك أن الاختيار الأخلاقى البسيط الذى مر به فاستوس بقلبه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التى يدعو بها مارلو للمتفرجين للتورط في خيالهم الشريرة .

الدرامية، أي الواقع، من جهة أخرى، أي أنها تخطئ بين الوهم والواقع. ولقد تكررت نفس الشيء في «الملك لير» و «هاملت» لشكسبير. فهاملت وهو يعاني حشرجات الموت، ويخطئ عليه الواقع والوهم، لا يخاطب جمهور المسرحية الداخلية فحسب، بل جمهور الصالة أيضاً، حين يقول:

«أنت يا من تدعون شاحنين وترتعدون لما حدث هنا

أنتم أيها المظنون الصامتون أو المتخرجون على هذا الحدث».

ومن الصعب علينا أن نقبل رأي أن ويتر بأن المسرحية الأخلاقية في عصر نيودور قد عانت من طغيان جمهور المتخرجين لكثرة الخطاب الموجه إليه مباشرة وبدون داع في أغلب الأحيان. ونقول أن رأيتر كذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكلاً للقائمين بدأت تنهار آنذاك. فإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة المسرح يعد في عصرنا الحديث كسرًا للإيهام المسرحي يلقى ترحيباً كبيراً، فليس من المنطق أن نعدده متسماً أو مصطنعاً في عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحي أساساً لهذا الفن. فالبرولوج والإيلوج وأغاني الحوقة كانت ضمن وسائل أخرى كثيرة - بمثابة جسور مبنية تربط بين الوهم والحقيقة. وهذا ما نعرف به أن رأيتر نفسه (١٧). وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يمد يقتصر على الوسيلة الفنية للتغلب على مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط التقاء لا حصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة. وفي مثل هذه الحالة كان الإيهام هو الأساس والقاعدة، أما لحظات الإيهام فهي الاستثناء.

وفي مسرح شكسبير تكثر الأحداث الجانبية الصريحة أو الضمنية، بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شكسبيرى حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد. وهذان الحدثان يجريان تزامناً ومتوازين، ولكنها متفاوتان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض جدلياً مع الحكم الآخر وبكلمة. ولعل الصلح بين تلك الأحداث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها، إذ تخشى ذل الأسر في القيود الرومانية، وتفرح من فكرة شيانة الرومان بها وهي تساق في مركب نصر قيصر (أوكتاويوس) حيث تقول (الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٢١٩ - ٢٢١):

«وسوف أرى صبياً يلفظ بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا على

أنها مومي»
فهنا ينبغي ألا ننسى أن صبياً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإيزابيئي. وبطبيعة الحال لم يكن هذا الصبي ليقتن أداء دور الملكة المصرية العاشقة. ومن ثم فإن التعبير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيرى هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويتندر بدورها بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ. وقد يشك البعض في أن الجمهور الإيزابيئي قد وجد هذه العبارة لطيفة أو أنها تشير بوضوح إلى الوظيفة السلمية للجمهور بوصفه حكماً وعظماً في مسرح جلوس نفسه؛ لكننا نؤكد أن التندر في الكلمات المقطعة ببال الجمهور نفسه الذي ارتضى منذ أربعة قرون

فهناك شخصيتان تحلمان حرفي: أ (A) و ب (B) اسعين لها، وهما يقاطعان الحدث الدرامي ويتدخلان في كل شيء بالمسرحية. وفي مسرحية برومونت «فارس يستل الحفرقة» التي عرضت في عام ١٦٠٩ نجد جورج وينال وولف البقال وزوجته وعلامة يصعدون إلى منصة التمثيل ويخططون بالمثاليين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية. ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن بعض المتخرجين في المسرح الإيزابيئي كانوا يجلسون على خشبة المسرح. فالجرح بين الممثل والمتخرج كان سمة مميزة للمسرح الإيزابيئي وفترة عودة الملكية. كان المؤلف التمثيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض النقاد والمتخرجين. وبما لا شك فيه أن هؤلاء المتخرجين الوهميين يمكنهم أن يتحدثوا باسم المتخرجين الحقيقيين، أي الجالسين في الصالة.

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلم أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتحدث أو هو حق حركه الرئيسي. وهو في ذلك يندمخ، لأنه - في الواقع - يمد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض. ففي مسرحية لارستون بعنوان «التام» (عرضت في عام ١٦١٣) يعلن الممثل دوره المزوج، أي أنه يقوم بدور أنتونرونت دوق جنوا وماليفول في الهزلية التنكرية. وفي «هاملت» الانتقام، لتروينر (عام ١٦٠٧) يخاطب فيديكي (أوفنديس) جمهور المتخرجين وجمجمة عقيقته في آن واحد، ويشير كليهما بسلسلة الانتقام الغفيلة التي يدير خطفها. وبما لا شك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لا من وطأة الوهم المسرحي فحسب، بل من القطعة الناجمة من هذا العنف الشيع أيضاً. وهي وسيلة تستبدلها أصداء قوية في أغاني الحوقة والمونولوجات والأحداث الجانبية مثل ممثل هيرونيوس عند «لوماس كيد (وسنودر إليه). وهاملت وياجو وغيرهما عند شكسبير. وفي المسرحية اللاتينية «أوديسوس العائد» Ulysses Redux لوليام جاجر، التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١، جلس خطاب بنيلو متكررين في زى وصيقات بين نساء المتخرجين في الصالة. وفي مسرحية من مسرحيات القناع masque في إيان العصر العقروى كان الممثلون يرتصون مع للمتخرجين، وهو مايلد كرنا ما كان يحدث في نهايات مسرحيات أرسطوفانيس (مثل «برلمان النساء» وغيرها). ومع ذلك فليس هذا الانتقام الحميدي هو لهم، ولكن العنصر الأهم، الذي بدون توافره لم يكن ليتم عرض مسرحي ناجح آنذاك، هو النداء الصريح الموجه إلى وعى المتخرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في العملية المسرحية بعمق عامة.

ودور الحق في المسرح، وكلامهم الذي يتخذ مظهر الغباء ويتم في الواقع عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة؛ هذا الدور هو ضرب من ضرب الدعوة الموجهة للمتخرج لكي يتدخل بعقله ولفظه فيما يشاهد. ومن المؤكد أن الأهمية الطرادية الأهمية، عشيقاً وأجاثمتون، في المسرحية التي تحمل هذا العنوان ضمن ثلاثة إيسوفولوس الخالدة «الأورستيا» - هذه العشيقه الهزلية هي الجدة الأولى - بتدر ماوصلنا من المسرح الإغريق - لشخصية الحق في الجانبين في المسرح بعمق عامة. إنها امرأة من البشر، تملكها قوة أبولو الربانية فصارت تتحدث بكلام يجمع بين الحداين والتأثيرات من جهة، وجريرات الأحداث

مسرحية «ماكبث» بتقسيم جمهور الحشبة الذي يكتشف جريمة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي تخصص ملابس الجريمة ، وهم ماكدوف ولينوكس روس ، والقسم الثاني هو المجموعة للشرك في أمرها ، ويمثلهم بانكو ، والقسم الثالث هو المجموعة المدنية في الحقيقة أي ماكبث وليدى ماكبث ، والقسم الرابع هو مجموعة الأرباب ، وهما مالكوم ودونالدين . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درامياً بوسيلة أو بأخرى بالملك المقتول ، كما أنها في نقاشها تمتد عن ... أو تقترب من ... جمهور الصالة الذي عليه أن يجدد موقفه في ضوء هذه الأقسام ... أو المواقف ... الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة ، وأربعة أنواع من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى فإننا نحن المتفرجين الحقيقيين في الصالة نشع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد . وينتهي المشهد بترك مالكوم ودونالدين وحدهما فيبدلان أطراف الحديث حول ماسيفلاتة في هذا المازق الراهن ، وبقروان الحروب قائلين لتسليما : ولنا :

وأن نعير؟ الحفاير تكن في ابتسامات الناس
الغريب منا دم ... والأغرب دعوى :

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضيق المسافة الجالية ، وعلامة بارزة وميزة لسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإيزابيقي بصفة خاصة . وهي علامة على ذلك أداة غناطيا بها المؤلف وهي جمهور الصالة ويكرس الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات الرومانسية يبدو المتفرجون في المسرحية الداخلية ، أي جمهور الحشبة ، أكثر حركة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حد ما . وسبب ذلك بسيط ، وهو أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليست هناك مسرحية داخلية في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير ، وإن كان «فيست» يفتي قبل المسرحية ، وفي أثنائها ، وبعدها ، وهو بذلك يصنع لها إطاراً خارجياً ، ويقت على مبدعة من الأحداث ليقب عليها غللاً رقيقة ، ويخفف من آلام المشاق وتماسمهم ، ولديه في نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحي . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي - ولناظ أن الذي كان يمثل دورها في إيان العصر الإيزابيقي صبي - فإن الشخصيات الكبرى تتخضع بالضرورة ، وتظل على ما هي عليه ، حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كما لو كانت خيالاً غير متوقع ، أو - كما يقول فيست لاسباتيان بالمسرحية نفسها (الفصل ٤ المشهد ١) :

ولا أنا لا أعرك ، ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدى لى
أطلب منك أن تأتي وتحدث إليا ، وليس أملك مستر فيسرون ،
وليس هذ أتق أنا ، لا ... لائى - هو كما هو ... :

وصورة القول أن المسرح الإيزابيقي واليعقوبي مسرح كليل لا إيهامي ، اتخذ صوره الواهي في طريقتين أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقى الآخر إلى ما هو غير ذلك . وفي المرح بين هذين العاملين تتولد عجيبة من المفاهيم النشطة للذهن . ومن هنا نستطيع فهم فكرة «الوعي متصلة الجوانب» للشار إليا سلفا . وهي ميزة إيزابيكية مكنت المؤلفين والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامي واللا إيهامي في الفن

مسرحية مضت أن يمثل هذا الصبي الصغير دور الملكة البطلمية الهية سيدة النيل والشرق ، وملكة الحب والشرق .^(١٧) ودعنا نتأمل : ألا يفر بنا هذا من أسلوب بيواندللوما يظليه يريغت من ممثل المسرح اللحمي ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي الترح بالجمهور إلى عضية المسرح . وقبل أن نشرع في توضيح ذلك نود التنبيه إلى أن «أوديب ملكا» لسوفوكليس تبدأ عخطاب موجه من الملك إلى أبنائه أفراد شعب طيبة ، أي الجوقة . فالجوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ، وهي يوجدوها المستمر في الأوركسترا تشترك في الأحداث اشتراكاً عضوياً ، وتلعب دور المتفرج (المثال) ، وتثوب عن الشعب في آن واحد . ومسرحيات أريستوفانيس الكوميدي والأكثر شعبية بطبيعة الحال ، مفعمة بنقاط التلاحم بين جمهور المتفرجين ومايمرى أمامهم في العرض المسرحي ، حتى إن هذا الشاعر يجعل الممثلين يطقون النكات والفكاهات التي تستهلف المتفرجين أنفسهم في أغلب الأحيان . وما أن نصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى نجد هذا الجمهور - كما سبق أن ألمنا - وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والجوقة في رقصة ختامية صاخبة أو رجة ماجة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الحشبة ، يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن مجموعة من الناس على الحشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزء من الإيهام المسرحي من ناحية أخرى . والدليل على ذلك مايجتث في مسرحية «بولوس فيسر» لشكسبير ، فالتناقض الحاد بين الجمهور الذي يتفاعل بروحية مع خطبة أنطونيوس البليقة من جهة ، والجمهور الصغير الذي يحاوره جايوس مارتوس ، هذا التناقض لايمنى على أحد أثناء العرض المسرحي . ولكن شكسبير يميز بين جمهور الحشبة وجمهور الصالة ، فيقدم مشهد السوق العامة Forum يأتي لمشهد الصغير الوحشي عندما يترق سينا إرباً إرباً . أما في «كوربولانوس» فإن مشهد السوق العامة جد مختلف لأن الجمهور يقرب من كوربولانوس باحترام ودود ، يأتون فرادى ومثي وثلاث . في «بولوس فيسر» لايتحدث إليا جمهور الحشبة مباشرة ويبدو أنطونيوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما جمهور الحشبة في «كوربولانوس» فيحدث بقدر أكبر من الانضباط والمنطق بحيث يمكن أن تأخذ بكلامه وأحكامه مياراً للسلوك غير المعتدل من جانب الرجل الذي يسعى إلى أن يكون فضلاً ، أي كوربولانوس . وهكذا يحتفظ شكسبير بالشعب في هذه المسرحية مجادلاً حتى النهاية^(١٨) .

وإذا كان جمهور الحشبة في السرح الحديث يمثل الحظيفة الاجتماعية فإنه كان في العصر الإيزابيقي - مثل الجوقة في السرح الإغريق - يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأى متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية ، ولكنها في كل حال تسهم إسهاماً عضوياً في الحدث الدرامي كله . فأفراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأى العام الذي يرضه في النهاية على وقت هذه المسرحية الهزلية . ويجلس الشيوخ في مدينة البندقية هو الذي يصدر حكمه على ذنوب كل من باجو وعطيل - في المسرحية التي تحمل اسم الأخير عنواناً - مؤكداً الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردي . وفي

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التوافق والتنازع بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان التفرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في سران يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ما تحولت فكرة المسرحية داخل المسرحية إلى الجملة الجازية نفسها ، أي أن كل جملة تقال صارت تحوى في داخلها جملة أخرى ضمنية ، فظهر القول غير جوهري . وفي مسرحية «الأسبانية» لفرانسوا كيد (عرضت عام ١٥٩٢) نرى شعب أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرزمي ، أي «الاضغام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقدم شخصيات في البرولاج يجعل الأمر جدد مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تظل على الأحداث وتعلق عليها ، ومن ثم فإن مسوعة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت محسوسة طوال الوقت . فضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى تآلفة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك الخيلية التي يمدحها هيرونيوس ، ويحتل فيها قصة تدعى أمام رجال القصر ، ويرى الأوراء على مسامعيه أمام للتفرجين على الخشبة ومنفرجى الصالة بطبيعة الحال . ويذهب هيرونيوس بذلك - مثل هاملت تماماً - إلى أن يتنعم من قاتل ابنه هوراثيو . فمن إذن في «الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تتدمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيوس أنه يقتل هذا الشخص أوذاك في المسرحية الداخلية الثالثة ، في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً طلياً بوصفهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة ما يسبق ما يمثل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومنفرجى الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين الخليل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أيضاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نتساءل : ماذا فعل بيردولفو أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشق الأساليب ، فيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، وفيها التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللهذه الأول تبلو لنا مكونات هذه التركيبة الضمنية غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . والخطأ يقع في نظرتنا نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ؛ نبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن غيبيات الانطباعات ورودود الفعل وأثران الاتصال ودرجات التوتر المتولدة عن المسرح الإليزابيثي هي لغز هذا المسرح ومفاته في نفس الوقت . إنه كالمأدبة الحافلة بالبهارات والتبيلات المخلقة مخلطة ، واللق يتبع الشبهة إشباعاً كاملاً ، ولكننا نوقف الشهوة ونتركها عوى أكثر من ذي قبل ، فزبدنا ففة على لغة . وإذا كنا في القرن عشرين نسي إلى ضلع جبل الواقعية بتنى وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا المفيدة . غط

على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير العنقودية» ، و «الإنسان الطيب من سيتران» لبريخت ، إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المصنعة والغريبة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي تزعج المتفرج على أن يكون واعياً ومدركاً لمتسوليته بوصفه مفسراً وحكماً في مشاهدته .^(١٥)

يبد أن المؤلفين الحديثين لا يكتفون بإظهار كيف توضع مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يلمسون المسرحية الداخلية دساً إلى الجمهور نفسه فيورطونه فيها ويجعلونه يتدمج مع ممثل المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية بعين مثل للمسرحية الخارجية ، أو نرى نراقب هؤلاء الممثلين وهم يعملون أمصتهم ومعادياتهم يمثلوا المسرحية الداخلية ، ولعلنا يتدفع مدير المسرح ليعرض على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يضع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أليس يعني هذا أن على الفنان البديع أن يحتفظ بمسافة لرؤية تسمح للمتفرج بأن يشفق لنفسه بخيرة ما من النتائج التي لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي والتقدير الأمين ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع الممثلين المتفرجين في المسرحية الداخلية بين أفراد جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرض المسرحي الذي يراه تحت جناحه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثلها وديكورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيردولفو مسرحية «الليلة زرع الخليل» ، التي كتب المؤلف في توجيهاته للمسرحية بها ما يهدف إلى إذابة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى مثل للمسرحية الخارجية ، بما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهذا تفقد الموضوعية في المسرحية الخارجية ، ونصبح كجمهور متروطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تتلاشى . فشاركنا للتجربة قد تفقدنا ميزة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح هنا الأوحده هو أن نرد بمبارات لأذعة أو حتى بلكتات اليد !

وجبناً إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجالية تجري محاولات أخرى لإزالة المسافة للكانية بين عشية المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة arena . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشر واضح لآليات المسرح الحديث ، فهو يعني بناء معجراً أقيم لأحداث أخرى غير العرض المسرحي . فالكلمة تعني حريقاً «الزمل» وتدل على المساحة المرجوة في مركز المدرج الدائري amphitheatron . التي كانت تغلف بالزمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مباريات الملايين ، أي التنصارعين بالسيف gladiatores ، التي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تضم حلقة العرض الأصغر . ويحس هذا الجمهور على مدرجات أكثر اتحداراً من مدرجات المسرح العادي ، والباليع لا يمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد ويظهر واحد ، فكيف يمثل لجمهور مستدير إلا إذا تحرك كالبهلوان ؟ ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحلقة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريق

كلمتا «الصالة» و «الحشبة» شبه لفظين مترادفين ، إذ زال الحائط الرابع بينها نهائياً .

ورسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهي محاولة محاصرة صالة المتفرجين نفسها ، كان تقام ثلاث خشبات للمسرح ، واحدة وسطى والأخرى على الجانبين . ولقد فعل ذلك قائد دي ليلدي عام ١٩١٤ . ولكن تم عملية الحصار أضيفت خشبة مسرح رابعة *Lobby Stage* وأصبحت مقاعد المتفرجين من النوع للشرك الدوار لكي يتمكن الجالسون فوقها من متابعة المروضات في كل الاتجاهات . ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متعاقبة زمنياً في وقت واحد فإنها تذكرنا بما كان يحدث في العصور الوسطى مع اختلاف واحد ، هو أن ذلك كان يتم في مسرح العصور الوسطى المحفوظ بفكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه . اللهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثل انتقل في العصور الحديثة إلى أبدي المهندسين للممارين لا المؤلفين الدراميين ! مع أن فن الكتابة الدرامية السليم هو الذي أوجد العلاقة الأبدية بين المتفرجين والممثلين ، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول المناسبة لأية مشكلة طارئة . وهل الحل يكمن في أن تحاصر المتفرجين كما لو كنا محاصرين قطعياً من المتفرجين أو حتى الراغبين في التسلية ؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المختل - لا للمروءة سلماً . وإذا نجحنا في تحويل الوجود الإنساني في المسرح إلى معادلة حلولة فنعثد سموت الدراما .

وقد تشابه محاولات إيرون يسكاكوف مع ما حدث في مسرح روسيا السوفيتية في إيمان السنوات الأولى للثورة . فلقد سبق أن دافع «كيريتسيف» عن وضع الصالة في خشبة المسرح الذي يشبه ميناء السرك ، ونادى بأن يدمج الحدث الدرامي جمهور المتفرجين والممثلين على حد سواء . ويشير يسكاكوف في كتابه «المسرح السيامي» عبارة على كيريتسيف إلى «ألكسندر بوجدانوف» وغيرها . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه بينما كان يسكاكوف يحاول خلق مسرح جماهيري في ألمانيا بالمعنى الذي يقصده كيريتسيف كانت هذه المحاولة قد أثرت ووصلت إلى قفأ في روسيا بل استغدت أغراضها وأخذت في التلاشي ليحل عليها المسرح البروليتاري . ولقد كان المسرح الروسي يقوم على قاعدة جماهيرية حقيقية ، في حين كانت التجربة الألمانية شكلية ومزعزعة .

لقد رأى يسكاكوف ببنية فكرة المسرح المباشر وقد تجسدت في عرض المسرحية التسجيلية «برهم كل شيء» *trotz alledes* ، التي يدور محتواها حول ثورة ١٩١٨ وصير كل من «روفا لوكسجورج» و«كارل لينيكشت» . وهي مسرحية مباشرة ، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التي وقعت . وظهت هذه المسرحية في ١٧ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاري فيها دور الجمهور ، إذ شرعت تشرط على التمثيل والإخراج ، وصار المسرح لا مجرد صالة في مواجهة خشبة بل جمهوراً كبيراً واحداً يتفرج ويشتبك في معركة واحدة . صار العرض كله بمثابة مظاهرة شعبية حقيقية . وهذا الاندماج الشامل في عرض تلك الليلة هو الذي أظهر فاعلية المسرح السيامي . وقال يسكاكوف : «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة» وسحب كل

ونشأته من «رقصة دائرية» *Choros* طوقسية حول ملجح الآلة يونيسوس . وقد ظلت هذه «الدائرة» ، أي الأوركسترا ، قائمة في قلب المسرح الإغريقي حتى بعد أن بلغ قبة التسج ، وانسلخ بعض الشيء عن الطوقس الدينية . وينسى هؤلاء أن المسرح الإغريقي بعد أن شب عن الطوقس الديني ترك الطوقس لم يجعل الجمهور يجلس من حول العرض المسرحي في شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا . فحقى مسرح إبيداوروس ، الذي نجد فيه مكان المتفرجين يتخطى زاوية منتصف الدائرة ويشبه حدود الحصان ، لا يزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المتفرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه *Via vs via* . برغم أن الأوركسترا مازالت على شكل دائرة كاملة ، وهو الشكل الذي هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد ، وأصبحت على هيئة نصف دائرة . وكان هدف بوليكليتوس ، المهندس للمعاري المشلول عن تصميم مسرح إبيداوروس ، هو ألا يضطر للمشاهدون الجالسون على مقاعد الجانبين الجانبين إلى أن يستديروا بوجوههم ليستكفوا من مشاهدة العرض المسرحي وبعبارة أخرى كان التصميم المعاري حريصاً كل الحرص على أن تظل المواجهة بين المتفرج والممثل ميسورة سهلة لايعوقها حائق . ولو تصورنا أن مكان المتفرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المتفرجين أن يشاهد الممثلين من دبر . وهذا بالضبط ماينبه بوليكليتوس وسمى إلى تحقيقه شيئاً جدياً المعاصرون وادفعوا عنه في حاشية شديدة . والأغرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبررون موقفهم بمعطيات المسرح الإغريقي !

لقد أثبت عالم الآثار الألماني دورفيلد *Dörpfeld* أن المسرح الإغريقي بعامه - ومسرح إبيداوروس بخاصة - قد بنى على أساس أن تدور العروض في المسافة الواقعة بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكسيوم) . كان الممثلون إذن يقفون على المنصة *hol epi Skenes* ، وتقف الجوقة في الأوركسترا ، مما أعطى المتفرج الإغريقي من مشاهدة ظهور ممثلهم ، بعكس جو السرك الذي يريد المعاصرون تحقيقه . لقد انتقل التمثيل في المسرح الإغريقي في وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة ، وهذه نقطة تحول مهمة في تاريخ الدراما ، لأن الممثل والمتفرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه ، ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذي لأفنى عنه . اللهم أن أصعب المسرح الحلية أو الحلقة في عصرنا الحديث يستندون في إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مغلوطة .

وفي عام ١٩٢٧ أعطى ولتر جروبيوس مثلاً صارخاً في مشروعه *Total Theatre* من أجل عروض يسكاكوف ، إذ أصبح جمهور الصالة جزءاً من المشهد المسرحي ، فرضت على سقف الصالة شرائط سينمائية ، وكذلك وضعت شاشات في أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية ، تحتل مكان الأوركسترا في المسرح الإغريقي . كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركاً ليسمح بأن تأخذ الحشبة مكاناً وسطاً بين المتفرجين على هيئة دائرة . وبما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلقي المسألة الحالية ويهدم المسافة المكتوبة ويغرض على الجمهور جو العرض المسرحي من جهة أخرى ، بحيث إن أية عملية نفسية أو ذهنية ، أو أية محاولة للتفهم ، تصبح في حكم المحال . وصارت

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامي ، قد صهر الصالة كلها - لأول مرة - في كتلة واحدة . ولم تعد الجالية بالنسبة لهذه الكتلة المنصهرة أملاً منشوداً بل حقيقة ملموسة ، وبخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم ، وأفراحهم وأحزابهم ، هي التي تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسي .

لقد أسس بيسكانور «المسرح البروليتاري»

Proletarisches Theater مع «هرمان شولزر» في مارس عام ١٩١٩ ، ونشر كتابه «المسرح السياسي» في عام ١٩٢٩ . وجاء في برنامج والمسرح البروليتاري « مابلي : » لقد نينا كلمة في نهائياً من برنامجنا ، لمسرحياتنا هي بيانات تحاول بها التدخل في الأحداث المعاصرة ، وأن نقصم معمعان القلم السياسي . وجاء في نفس البرنامج أيضاً أنهم يعضون الزعة الفنية للهدف الثوري ، أي للعداية لفكرة الصراع بين الطبقات . وكان على مجل المسرح البروليتاري ألا يتجهوا في أدوارهم ، وعظيم أن يدلوا نصارى جهدهم لكي يعمروا عن الفكرة البروليتارية . أما المؤلف المسرحي فينبغي أن يكون نقطة التبلور في الإرادة الثقافية البروليتارية ، فهو الحافر لتطعم الكادحين نحو توضيح ما فاتهم . إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية والتعليم بالنسبة للسواد الأعظم من الناس ، ولا سيما أولئك الذين يترددون أو لا يبالون بالأمور السياسية ، أو من لم يغطوا بعد إلى أن الفن البروجوازي لا يتناسب مع دولة البروليتاريا .

تلك هي الخطوط العريضة للنظرية التي سيطرت على الجاليات والممارسات لدى الجناح اليساري الراديكالي في ألمانيا العشرينيات . وتلك هي نظرية الفن البروليتاري **proletkult** التي حولت الدوافع الفنية في الدراما وغيرها إلى عمل سياسي تحت قيادة المثقفين . ولقد أعلن «الولاء الأحمر» عام ١٩١٩ عاظم مثل هذا التنشيط السياسي للفن حين قال : «إن خطاً جمعية الثقافة البروليتارية يقع في زعمها بأنها تصنع ثورة بنشاطها ، وأنها قادرة على أن تقود الحركة من أجل حرية البروليتاريا . ولكن الرأي بأن قيمة الفن تكمن في كونه جزءاً من الحركة البروليتارية من أجل الحرية ، أي أن الفن - بعبارة أخرى - يستطيع أن يحل محل الثورة وصراع الطبقات ، فهو لخطأ العظيم » . ومن ثم لم يكن الهدف الأساسي من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية . وهكذا دافع بيسكانور عن المسرح المهدف الذي عن طريقه يتم التنوير والمعرفة والاستيعاب . وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً عذراً . وفي ظل هذه النظرة لم يعد الفرد ، بقدره الخاص ومضمونه الشخصي ، يمثل مركز الاهتمام ، بل صارت الشخصية الزمنية كلها ، ومصائر الناس أجمعين ، هي التي تلعب دور البطولة .

وبيسكانور هو الذي بدأ يمارس الإخراج المحمى باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة ، وسرد الحقائق التاريخية السجلية ، ويتقدم أحداث متباعدة زمنياً تعرض في نفس الوقت . واستخدم أيضاً الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ، وزود المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحبكة ، وتضع أحد العروض ليليج تسجيلاً بصوت ليين نغمه . وفي

موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكانور أربعة عروض مسرحية تاريخية ، استخدم فيها أجهزة العرض (البروجيكتور) . وفي مسرحية «تولر»

بعنوان «هوبلا ! نحن نعيش» **Hoppla, wir leben**

استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية ، وأربعة أجهزة للعرض ، تعمل معاً في نفس الوقت . وفي مسرحية «تولسوي» بعنوان «واسيولين» استخدم بيسكانور خشبة مسرح نصف دائرية ليتمكن من عرض ثلاثة شرائط سينمائية في نفس الوقت ، في حين يؤدي الممثلون أدوارهم دون انقطاع . لقد كانت ميكنة الفن المسرحي أكوهرته - على حد قول بريخت نفسه - هي الاتجاه السائد في الإخراج المسرحي آنذاك وهو تمثيل استخدم حتى في مجالات الأدب والفن الأخرى ، بل في عالم الاقتصاد والسياسة ، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال «سياسة الكهوية اللبينية» .

ولما يتعلق بالذكر كان هدف بيسكانور هو اللجوء إلى الديناميكية ، ورفض النظر إلى أجزاء الديكور على أنها عناصر ثابتة أو ساكنة ، بمعنى أنه لا بد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام النظارة لاختلاف الستارة . وبغضاً عن ذلك فلابد من أن يفقد الديكور استقلاليته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية . ولقد حقق بيسكانور هذه على غير وجه كما يرد في «الولاء الأحمر» ، وذلك في إخراج مسرحية «فرغوبوش فولف» ذات الموضوع الصيني ، وعنوانها «ثاني يانغ سيغفيلد» . هذا حتى في عام ١٩٢١ . فها نحن نرى المسرحي من طابعه الشكل ، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها . ولقد ساعد بناء الخشبة الذي صممه «جون هيرفيلد» - وكذلك أدوات المسرح إجمالاً على تقديم عرض تسجيلي موقوت للوقائع التي جرت في إبان الأحداث الثورية في الصين بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وفي عرض مسرحية «كوفو الإمبراطور» (أو «مخالو الإمبراطور») من تأليف «ديودور بيلغور» ٢٩

Des Kaisers Kuli

أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «لينج» في برلين ، استخدم بيسكانور وسيلة أخرى لخلق الصالة بالخشبة ، ومزج الحقيقة بالخيال ، إذ جعل الحالمين يتدفقون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يتدفق إلى الخشبة . كما أنه استخدم الراوية للتطبيق على أحداث معركة «سكاجيرك» ، التي كانت تعرض في نفس الوقت على شريط سينمائي . والجدير بالذكر أن هذه الوسائل في مجملها لم تكن جديدة تماماً ، ولم يعد ما أنجزه بيسكانور أنه طورها وسار خطوات أبعد في اتجاه سبقه إليه كل من «الكنستور تايروف» (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و «مايرون هولند» (١٨٧٤ - ١٩٤٠) منذ سنوات عدة في روسيا السوفيتية ، بل في ألمانيا نفسها . ثم رأت روسيا في : للمسرح البروليتاري مجرد تنويع على الإيحاء المسرحي البروجوازي القديم وبدأت تتخطاه . لقد حقق بيسكانور الشاب الشيوعي المادي ما كان يحلم به «فيولر» المثال ، أي أن يدمر شكل العمل الفني عتوا ، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى في خدمة الشكل الخارجي .

ونظرة إلى كيفية معالجة يسكاتور للكلاسيكيات - وهو ماسيفيدنا في فهم بريخت - تدلل على صحة رأينا. فبينما طبق كل من تايروف ومايرهولد مبادئ كيرزيتسيف ، ولاسيما في إعادة تشكيل - أو تحويل - نية المؤلف ومفرد عمله الفني ، نرى يسكاتور ينسج على منوالها. وهذا واضح من إنتاجه لمسرحية شيلر «الصوص» في عام ١٩٢٦. إنه عرض من العروض التجديدية للكلاسيكيات على نحو مزيف وسطيعي برغم أنه يتربا بزى الثورية. فالتكثيف الميكانيكي الخالص للحقيقة على خشبة المسرح المقعنة بالآليات قد أدى في النهاية إلى تحطيم المحتوى الشرعي للنص ، كما أسدلت رد فعل لدى الجمهور لاختلاف كثيرا عن رد فعل الجمهور البورجوازي. لقد قال يسكاتور إن مسرحه يخاطب الضمير الواعي ولا يقتصر على إثارة الانفعال أو الهجاسة ، بل يهدف إلى التثوير والمعرفة. ولكن التكثيف الآل الذي كان يربى منه إحداث صدمة إنسانية قد أدى في مسرحية «بالرغم من كل شيء» - على سبيل المثال - إلى زيادة حدة التوتر العاطفي ، إلى درجة ما كان للمسرح البورجوازي أن يملأها بأدواته المسرحية المحدودة. وكل هذه المشكلات كانت تعني في مجموعها أن مسرح يسكاتور لم يكن في جوهره مسرحاً برويتارياً ، ولكنه - مثل مسرح تايروف ومايرهولد - مسرح البورجوازية الصغيرة التي تتلى التأييد والدعم ، لامن عامة العمال بل من بعض دوائر المثقفين وقلة من الطبقة العاملة. أما المساعدات المالية فتحصل عليها من «الرأسمالية» لقد حقق يسكاتور جميع أهدافه ، ولكن على الورق. ودون أن ترجع هذه الأحلام إلى نجاح عمل ملموس. وإلى هذا القصور في تجربته يرجع عدم تمكنه من النفاذ إلى جوهر التاريخ الذي أراد أن يقدمه بصورة فنية. لقد استخدم كثيرا مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من الدلائل مايفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه بنية ميكانيكية لاعملية دياكتيكية. ولقد نبع موقف يسكاتور هذا من مركزه الطبق بوصفه أحد أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة. لقد أدرك أن الفردية في عالم البورجوازية لا يجدى قليلاً. أضف إلى ذلك أن موجة الثورات العظيمة في بدايات القرن العشرين حركته ودفنته لاتخاذ وجهة نظر منطرفة ، مفادها عدم دياكتيكية الحركة الجماهيرية. لقد غلكته رغبة جاعة بميزة البورجوازية الصغيرة جعلته يتصور نفسه أساذاً للجماهير التي لا ترتفع منها - في رأيه - سوى ردود فعل بطيئة وتافهة بل خاطئة.^(١٦)

ولقد شاهد بريخت في مطلع شبابه عروض كل من يسكاتور وريبناردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على ترويض جمهور الصالة فيما يجري على خشبة المسرح. بيد أن ريباردت تميز ببسمة خاصة وهي إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة. وهو في عرصه المسرحية يوشع موت دانتون ، وضع النصصة rostrum في عمق صالة المتفرجين ، كما نثر الممثلين بين صفوف الجمهور. وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية صوفال الجمهور. على غرار الطراز الفرنسي. أما في إنتاجه لمسرحية



و«صبي» - صنف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب الهلوانية والشعر والرسم والجوقات والأحداث والديكورات المتعددة .

وجدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس في عام ١٩٤٦ وجاءت هذه الملاحظات في البرولوج (ص ٣١) . وكان هذا البرولوج أصلاً قد أضيف إلى المسرحية في عام ١٩١٦ . أما المسرحية نفسها فقد كتبت في عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة في ٢٤ يونيو ١٩١٧ .

وفي «بيان المسرح المستقبل التريكي» استخدم «ماريتيني» عبارات مثل «خلق انسجام سيمفوني *sinfonizzare*» في الوعى الحسى للجمهور» و «تداخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة» بل إنه أعطى مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان «ملك العريد» ، التي عرضت في إبريل ١٩٠٩ في مسرح اللوفر بباريس .

ومع أن ماريتيني وجهاته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكتسب أهمية خاصة ، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح الغريب **Teatro grottesco** الذى تبلور على يد برياندللو . ولقد كان ماريتيني يعد نفسه صاحب هذه الأفكار ، أى مبتدعها ومؤصلها ، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً في أكاديمية موسوليني الإيطالية .

ومن أضحى الوسائل في تضيق المسافة الجالية بين الحشية والصالة أن غطاب الممثلون الجمهور الحقيقي مباشرة ودون أية مواربة ، كان يكون ذلك في صورة استطراد أو حديث جانبي . وهذه الوسيلة قد تدمت قدم المسرح ذاته ، فهي علامة بارزة ومميزة في الكوميديا الأنثيكية القديمة وعلى رأسها أريستوفانيس . ونعني بالطبع البرابيسس

Parabasis - أى الخطاب المباشر الذى يوجهه رئيس الحوقة باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين . كما أن البرولوج في المسرح الإغريق الرومانى ، ولاسيما كوميديات «بلاطوس» وتروتيوس ، موجه أساساً إلى الجمهور ، فهو يقدم لهم موضوع المسرحية ، ويشرح ماسبق من أحداث ، أو ماضع منها ، بل يناقش أحياناً بعض المسائل النقدية . أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن نجد أفضل من مسرحية «فورتون وإيلدر» بعنوان «جلد أسناتا» التى عرضت في عام ١٩٤٢ ، فى بداية الفصل الأول ، وفي الفصل

الثالث ، يشرح مشر «أنتروبوس» **Antropos** (وهو اسم قد يكون تحريفاً لتحويراً للكلمة الإغريقية أنتروبوس

Anthropos بمعنى «الإنسان» للجمهور كييف أن بعض الممثلين الذين من المرفق ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض والألمهم القراش . ول هذا تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالى الذى عاش في بداية عصر النهضة ، ونعني به «جوردانو برونو» ، حيث يلقى أحد الممثلين الأنتيبرولوج **Antiprologo** (أى الجزء السابق على البرولوج) ثم يترك الخشبة بسرعة ، بعد أن عبر لنا عن شكوكه في أن العرض المسرحى الذى جئنا من أجله قد لا يمت ، بل قد لا يمتد قط ، لأن الممثلين يراهمون مصاعب جمة قد تحول دون حضورهم !

وإذا عدنا إلى مسرحية وإيلدر «جلد أسناتا» فلا غرو أن الجمهور قد أدانها عندما عرضت لأول مرة في عام ١٩٤٢ ، على أساس أنها -

«المعجزة» فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف المتدججة في حدث واحد ، إذ احتل الممثلون منطقة المركز في المسرح الذى أصبح وكأنه ملعب كرة ، لأن المتفرجين جلسوا على أرائك متراصة في الجوانب الأربع ، وصار العرض وكأنه يجرى في كاتدرائية ، واحتل الجمهور نفسه مكان خشبة المسرح . ولقد عرضت مسرحية سوفوكليس «أوديب ملكاً» في عرض جماهيرى في الهواء الطلق بمدينة ميونخ ، وتمت عروض أخرى في السرك .

ومع أن برغث تعلم من يسكاتور الكثير إلا أن هناك فرقاً واضحاً بينها ، فبرغث يرى أن النتيجة الحتمية للتزوير العقل لا تتحقق إلا بإشغال جلدة الثورة بين الهال . ولذلك حاول أن يقلب كل عرض مسرحى إلى مظاهره الجماهيرية ، حتى إنه في بعض الأحيان وزع باناق حقيقة من فرق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة ، كما لو كان يدهورهم للثورة فوراً ! حقا إن يسكاتور في «يوم روسيا» ، المسرحية التى أعرضها للمسرح البروليتارى ، قال بوضوح في توجيهاته المسرحية : «أصوات جوقة تترار أو تكرر صرخات المركة ، جماهير تظهر على خشبة المسرح ، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الحدود بصرخاتها : أيها الأضوء ، يارقاق الحدود ! العامل الآتاني يلقى البيت الأول من التشيد الثوبل ، نافع البروق في الزى الروسى يخطر للأمام ، إنه ينتخ تم التشيد الثوبل وينضم إلى الحوقة» وكذا يصعد المتفرجون إلى خشبة المسرح - يد أن برغث يرى أن يسكاتور آثار فرضى شاملة بتجاربه المسرحية التى حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية ، ولعولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات . كان المسرح بالنسبة ليسكاتور - في رأى برغث - برلماناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة التشريعية . لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى بكل جلاء ، وحى مشاكل تنظر الحلول بلفظة وإلحاح . وبدلاً من خطبة «الناب» حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العويصة أو تلك ، تطرح نسخة فنية لها . لقد كان يسكاتور يهدف إلى أن يحصل من الشاهد على قرار يصل من أجل أن يتشغل بقوة في الحياة . وعلى أية حال فإن شرح برغث لمسرح يسكاتور على أنه بمثابة «برلمان» يذكرنا بمسرح أريستوفانيس وعلاقته بألمانية في دولة المدينة .^(١٧)

وأول مسرحية تحمل مصطلح «فروما ملحمة» عنواناً جانبياً لها هي مسرحية ألفونس باكيه «الأعلام» التى عرضت في عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال برلين . فهي إذن أول مسرحية ملحمة ماركسية في التاريخ ، وهي تعالج حاكمية التمردين في شيكاغو في عام ١٨٨٩ . وظن يسكاتور أنه ينافسها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر الحديث ، لأنما - في رأيه - تمثل «الغذاء العلمى إلى اللادة» . وفي الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن ، وشكل جديد للدراما ، يعد فيه النظام المقرر سلفاً ، أو التسلسل المنطقي للمسليات والتتابع ، شيئاً خارقاً لقانون الحياة العام . وكتب «أبو الليبر» في برولوج مسرحية «ألدو تيريسيم» ، محدداً نظريته الجالية للمسرح الجديد ، يقول :

«إن الألق التسع لفتنا المعاصر يزواج - وفي معظم الأحيان بدون علاقة ظاهرة كما يحدث في الحياة - بين الأنثام والحركات والأوان

إغريقية». أي بلا محتوى «لأن الجمهور في الواقع يتحرم من وجهة نظر ليتعلق بوجهة نظر أخرى يتم تلقيه إيها، ويتخلص من خدعة ليقرب في خضم خدع أخرى كثيرة»^(١٠).

ومن الناحية الشكلية الصرف، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لأم من فصول (خمسة أو ثلاثة... الخ) بل من لوحات station drama. وليست مسرحية سقراطية أو الطريق إلى دمشق هي الأولى في ذلك، كما قد يظن البعض، ولكنها المثل الأقرب إليها. لقد سبق أن استخدم جوتيه هذا الشكل الدرامي في «جولس فون برلينشتين»، واستخدمه بوشنر في «لويسليك»، وكذا إيسن في «بيرجيت»، وهو نفس الشكل الذي يستخدمه سقراطية أيضاً في «الآنسة جوليا». والجنرال بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين في الألمان به - وعلى رأسهم جوتيه في مطلع شبابه.

أخذ بريخت أفكار يسكانر وطبقها على نحو واسع لكي يواجه بها المسرح الغربي الرأسمالي والكلاسيكي البورجوازي. وكانت العنيدة المتمثلة في التنبؤية هي التي جعلته يتحول إلى الماركسية. لأنها الحقيقة الواحدة المللوسة أمامه في نظام مستقر وأمن مستتب. وكان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة والإنسان والعالم. ولقد حطم مسرح بريخت للنمى تقاليد المسرح الطبيعي الذي استعبدته فكرة المحاكاة mimetic أرسطية. وبذلك أنقذ المسرح من أن يظل قابلاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح، واستعاد المسرح على يديه شفافته المفقودة. ودعا بريخت إلى التمتع بالنظر كفن، ومشاهدة المسرح كمشهد. وأعاد هذا الفن أشقائه من الفنون الأخرى، كالنمى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التي استعبدتها الطبيعة إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية. لم يعد المسرح في يد للمحبيين بحاجة إلى عرض حبات زيتون حقيقية، أو أرغفة العيش وعليها بعض المرق أو الزبد، لكن يصور عملية الأكل. ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضاً من التزيينات المعقدة والمكلفة، وكذا الحركات الزائدة، والألوانية المعقدة في الأداء بصفة عامة. وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثاً، فاضلاً بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان... الخ.

يقول أوسكار بيلد في المسرح المعاصر: «عند بريخت لا يحفظ إلا بالليل من المعنى الأصلي لكلمة ملحمة - أي كما عرفها الأفريق. وهذا ماستعود إليه»^(١١). ويقف مرادفاً للأجلاء المرموزة antidramatic والمضاد للإنتماساج السماعي antimotional في الفن المسرحي الحديث^(١٢). إن كل ماأعجزه بريخت يتخلص في تصديحه لمبدأ تدمير حدى المسافة الحزلية عن طريق توسيع هذه المسافة. المسرح عنده لا يقوم على التوريز أو التناقص بل على موقف له طابع التقدير المباشر. ولقد أعلن بريخت صراحة أنه مع ذلك لا يترى جيران عالم للمعة Reich den

Wohlfülligen، إلا أن المرء لا يجد في مسرحه التعليمي (Lehrstück) أية معة فليه نجد تعليماً خالصاً ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة مغلدة، بحيث تصبح القيمة الفنية لثل هذا المسرح

كسائر مسرحيات هذا المؤلف - مخاطب جمهوراً متقفاً. وتساءل الناس: لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف قبال أي مدى يوسع أن يتحمل مثل هذه الحيلة التي يتكرارها سوف تصبح مثبلة؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن نقول له دائماً وقد جئنا به إلى المسرح: «ياها السادة! اتنبهوا! إنا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية!». علينا أن نتذكر تجربة براندنفلو المبررة في ليلة تفتتح عرض مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» بـ «يتناور ديل قالي في روما، حيث حدث هرج ومرج كبيران، اضطره للهرب وهو يسمع الناس تصيح في استنكار! buffone! manicomico!

وفي ٢٥ مارس عام ١٩٥٤ تسامد «أنفويه جيدة» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح، ودور الفناء في كليها، فقال «إن هو الفناء؟ في الصلابة؟ أم على خشبة المسرح؟ أم هو في الفن المسرحي ذاته؟ أم في الحياة الواقعية؟ إنه لا يوجد قط، لاهنا ولاهناك»^(١٣). ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا الفناء الوهمي هو مشكلة عويصة في مسرح براندنفلو. أما بريخت فيحدث في مقدمة الأورجانون الصغير عن عبادة البورجوازية للجمال، وهي عبادة تخامس طوقسها في ظل مبدأ احتجاز الفن حين يكون وسيلة للتعليم. وذلك في مقابل مسرحه هو الذي يسميه مسرح عصر العلم، وهذا يعني أن الإنجاز الفني يوضع على قدم المساواة مع الإنجاز العلمي، ويرتبط بالفكرة المحيطة الماركسية عن التطور. الفن عند بريخت لا يختلف في شيء عن العلم في أنه يسعى إلى تحرير الإنسان من قيود الطبيعة. وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج المبدع. هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه، الأول يحقق الأمن الغذائي، والآخر يوفر الأمن النفسي، إذ يحمينا بالتمعة والتفصيل. فلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان، أما الفن فهو يورط نفسه في الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إفراز صور أخرى لها أكثر فاعلية. العلم والفن عند بريخت يشتركان في مفهوم واحد للحقيقة، وهو ذلك المفهوم الذي يستوعب التقدم التاريخي. وهكذا فإن الفكرة التي تولدت في عقل هيجل، وتغللت في لغة ماركس المادية، تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريختي وتصويراته^(١٤).

وفي الإجابة عن سؤال طرحه «فريديش دورينبات» على مؤثر للمسرح بمدينة دار مشات عام ١٩٥٠، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح، أرسل بريخت رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها «نعم يمكن أدت ذلك، شريطة أن يفهم العالم على أنه قابل للتغيير veränderbar ويقول بريخت - كبقية الماركسيين - أن الفلاسفة أجهلوا أنفسهم في تفسير العالم ونسوا الأهم من ذلك، أي تغيير هذا العالم. ويعتقد بريخت أن على المسرحين أن يتجاوزوا مع تقدم العلم، فيعرفوا الناس بأن مايشاهدونه على المسرح ليس حقيقياً بل هو خدعة وهمية. على المؤلف المسرحي أن يمزج مايقدمه على المسرح من الدلائل، ويسخر منه علنا، ويلعب به لعباً. وهتا تشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التي تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة، أو من الخدمة الوهمية المروضة، هي بمثابة هدنية

عصر الثورة البروليتارية إلا بتسفيه المسرح البورجوازي ، مسرح الكلمة الخاصة ، وكما تبقى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بحث هذا العصر ، عصر التقدم العلمي ، إلى الحياة . فالتحوي التوري الجديد للمسرح لا يمكن عرضه بنفس الوسائل الحقة للمسرح البورجوازي التقليدي . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأي النقدي فإن التحوي يحدث عنه في الشكل التكنولوجي للخشبة . وهذا - كما هو واضح يعود بنا إلى الشكلية الجوفاء وإن تخفت هذه المرة في رداء التورية .

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح للمحمي ، وحاول أن يعوض التوتر المفقود - والقائم في المسرح التقليدي - بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامي الأساسية . ويعلن بريخت أن مجموعته يستهدف بوجه خاص ماسيحية الكلاسيكية (الألماني) الزائفة pseudoklassik ، لأنها - عنده - قد أساءت إلى الفن المسرحي ، إذ خلطت بين ديناميكية العرض Dynamik der Darstellung و ديناميكية المحتوى

المعرض Dynamik des Darzustellenden ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً في هذا المضمار ، لأنه كان لا يزال يرى أن الشكل للمحمي هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ، وهو الوحيد القادر على أن يمرر من عالم اليوم الذي يضم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين تحمت الكلاسيكية الزائفة - كما يصغها بريخت - بفرديتها المنظمة على أسس منهجية ، كان لبريخت فريدي الخاصة والمتسخنة . وهذا ما يظهر واضحاً على مستوى العرض المسرحي للمحمي الذي كان فيلور - أو هيمي له أن يراه - سيسفر منه قطعاً ويشتم ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقرأ أو يشاهد أفعال هذا المؤلف الألكلي الكلاسيكي .

يبد أن السؤال لا يزال مطروحاً : هل ينبغي أن يضحى المرء لديناميكية العرض المسرحي من أجل ديناميكية المحتوى المعرض ؟ لقد انبرى للإجابة عن هذا السؤال **سيغفريد ميشيجر** واتخذ من المسرح الفرنسي المعاصر وسيلة لإيضاح ، وبعد « **هجان أنوري** » استثناء يثبت القاعدة . ويخلص إلى نتيجة مشاهد أن تدمير الشكل الدرامي الخارجي في المسرح المعاصر لا يأتي بالضرورة نتيجة للتجاهل نحو تدمير الإيهام المسرحي anti illusionism (٣٣)

لقد ورد يسكاتور أكثر من مرة القول بأن مسرحه للمحمي قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لا جدوى من الدراما ما لم تكن تسجيلية موقلة . وهذا يعني أن أعلى مراتب الدراما عنده هي الدراما التسجيلية . ولقد كان النيج الفلسفي السائد بين كتاب ألمانيا في العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الواقعية المباشرة التي تضع الحقيقة القليلة هذا أساساً لكل نشاط فني . وهذه الرؤية هي التي حالت بين هؤلاء الكتاب والثأذ إلى جوهر العلمية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم في إطار ضيق للغاية ، لا يصدى إعادة تركيب الأشياء كما هي ، وكما تظهر للرائع غير الديالكتيكي . وهكذا بقيت أعماهم في أغلبها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان في مواقف معينة . وبذلك هذه

التعليق هل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح للمحمي مشيع بالئن . ومسرح بريخت التعليق يستهدف كلا من المثل والمخرج ، ولا أمل للتخوير أية نسبية إلا النزعية الخاصة التي أرادها له بريخت . وهذه النسبية - حتى في نطاقها الضيق هذا - لم تكسب اعتراف بريخت النهائي إلا بعد عروده من منقاة الرأسمالي في عام ١٩٤٨ . وبعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ الممثل الملهم philologus in actu

لقد شعر بريخت نفسه ببعض أوجه النقص في المسرح للمحمي ، إذ قال في مقال بعنوان « **الديالكتيك على المسرح** » بأنه يجب أن تترك أن مصطلح « **المسرح للمحمي** » غير كاف وإن كنا لاستطيع اقتراح مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً ما معناه أنه بعد نفسه للانتقال من المسرح للمحمي إلى المسرح الديالكتيكي ، وأن المسرح للمحمي يوصفه مفهومًا جالياً لم يكن - من وجهة نظره ، وانسجاماً مع نواياه - غريباً قط على الديالكتيك . بل أضاف أيضاً ما يعني أن المسرح الديالكتيكي الذي يشر به لا يمكنه الاستغناء عن العنصر للمحمي . وهكذا بدأ مصطلح « **المسرح للمحمي** » لبريخت نفسه عاماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعني أن بريخت يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأعمى لمسرحه للمحمي الذي استند أفراسه .

وإن تار بريخت على طريقة ستانيسلافسكي في التمثل لقد كان لهذا الأخير تأثير كبير فيه ، فله تعلم بريخت - بما عرفه - الجوهر الشعري المسرحي ، والشعور بالمشولية تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتركيز على الخط الرئيسي دون التفاصيل ، والالتزام برماعة الصدق وتجسيد الواقع المتناقض ، والتضكير في التطور المثل للئن . لقد ميز بريخت بين نوعين من التمثل عرفا منذ أيام أفلاطون . فهناك الممثل الراضوي وهناك الممثل المنسجج أو المتقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والأخر باطل يعد تصفاً ، لأنه حتى في حالة الممثل الذي يتقمص الشخصية ويندمج فيها بخلص إلينا تفسير ما لهذه الشخصية .

سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التي يدمج فيها ، وما تخليه وقدرته على الانسجام إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين . أي شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . وما نراه مثلاً أمامنا لا يمكن أن يكون هو أوديب نفسه - على سبيل المثال - ولا يتوقع منه ذلك . إنه أوديب مثلاً ، أو هو في الواقع يمثل هذا الممثل أو ذاك لشخصية أوديب ، وكل يمثل يختلف عن زميله في القدرة على الانسجام . هذه المسألة - ضاعت أم استمت - بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هي المحك . وهي من شأن الممثل ، والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددة لها ، قد يؤدي إلى تدمير هذه المسألة للتورية . وإذا ذاع التوتر المطلوب في هذه المسألة ، فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة .

لقد اعتمد يسكاتور على التكنولوجيا في حربه ضد طبيعة ستانيسلافسكي . وقال إنه ليس من الصلوة أن التحول من الفن المسرحي ككثير قد واكب التحول المادى التكنولوجي في أدوات هذا الفن . ويقول « **الطراء الأجر** » بمناسبة عرض مسرحية تولر « **هوبلا** ... نحن نميش ! » بإخراج يسكاتور أنه لا يمكن أن يتم عرض مسرحي في

إلى «المتعة» في الفن، ويسخر من أية مسرحية - تعليمية أو غير تعليمية - تحاول الاستغناء عن عنصر التسلية والمتعة. وكيل مونه بمدة وجيزة بدى يريحت وكأنه على أتم استعداد للتخلل عن فكرة للمحمية في المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن أخطأ.

في البداية فضل بريخت أن يتجاهل حقيقة أنه حتى في المسرح التقليدي لا يسلم المخرج نفسه بصفة تامة وهائية للإيهام المسرحي وإن ذلك لا يحدث إلا على فترات متقطعة. وصار هذا الإيهام المتقطع بشكل بالنسبة لبريخت السبب الرئيسى والجوهري لتفوقه من المسرح التقليدي. وراح يدعو لإزالة هذا العنصر نهائياً ولم ينجح عاماً في ذلك. الاندماج والإيهام بالنسبة لبريخت عنصران سامان أو متحدران يفقدان الإنسان - وهو مخلوق عقلاني بطبيعته - كل قدراته العقلية ويغنان على الرؤية بإشاعة جو ضبابي أشبه بجو الأحلام المهادع. أما المسرح للمحمي الريختي كما يزعم صاحب فهو يتجاوز بصفة كاملة مع التقنية المسرحية والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستمداده للتفقد بل ويشطه ذهنياً. أما لماذا لا يقوم مثل هذا التشطيط الذهني إلا على أسس ماركسية؟ فهذا ماثير الحبل والتساؤل.

٣ - التفریب ... معناه ومصادره

لم تلك إذن ظاهرة للمحمية في المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً في أيام بريخت؟ ففي وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان، وكلما يسبح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية «أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإبراهيمي»^(١٢) بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة. وسرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوى في الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التفریب.

ولقد رادف بريخت بين «التفریب» *Verfremdung* والتلحم *Episterng* وكأنها لفظان متطابقان تماماً. ويصف بريخت للمحمية في مسرحه باستخدام الفعل *zeigen* بمعنى يشر إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما على السبورة، هكذا يفعل الممثل للمحمي في إطار الاستراتيجية العامة للنسبة «التفریب». ويستخدم بريخت لفظ التفریب بالصورة التي أوردناها أولاً أو كإلى *Verfremdungseffekt* وأصعبت صوارداً *Effekt* - ٧ - وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت بنفسه على «الروس المدورة والرؤس المدبية» وقيل عام ١٩٣٦.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الأنماط التالية: *estrangement, alienation, disillusion*

وإلى الفرنسية بأحد الأنماط التالية:

dépaysement, étrangeté, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الأنماط المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت هو أن أياً منها لا يغطي المعنى المطلوب بدقة. فن أين جاء بريخت بهذه الكلمة الألمانية التي تحتمل لغاً؟

ويسرى ببعض السدارسين أن التفریب الريختي ذو علاقة (*Verfremdung alienation*)

الأهال وكأنها تسجيل يوازي ويقابل زمنياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية. إنها بمثابة تقارير صحفية، تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث التي تظلم معاني مهمة صماء. وهذا المنهج الفكري لا يختلف كثيراً عن الطبيعية، فيبدأ أنه أقل بدائية وسذاجة.

لقد سبق للبريخت أن قال في «فرما تروج هامبورج» *Hamburgische Dramaturgie* - فقرة ١٩ -

«إنه كان من المفترض - دون مبرر منطقي - أن أجد أهداف المسرح هو تخليد كبار القوم، ومن هنا جاء لجوء المؤلفين المسرحيين للتاريخ لكي يستمدوا منه. موضوعاتهم. وقال للبريخت إننا في المسرح لا نتمتع ماذا فعل هذا الفرد أوداك فحسب، بل أيضاً ما يمكن أن يفعله شخص ما في ظل ظروف معينة. والبريخت بذلك يرد مبدأ أرسطياً، المعروف أن أبا النقد الإغريقي هو صاحب القول المشهور بأن الشعر (= الإبداع الفني والتراجيديا بصفة خاصة) أكثر لطفة من التاريخ. وهذا كله يعنى أن المؤلف الدرامي ليس هو الباعث الأرسد لأحداث التاريخ. وهنا يمكن التناقض بين الشعر والتاريخ على بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية.

وبناء على ما تقدم يمكن إخراج مسرح بريخت التعليمي والتسجيلي المباشر من حيز الفن المسرحي السلم. فهناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كانت الدراما التسجيلية - صدقت أم كذبت - لتدخل في باب الإبداع والفن. لقد قال أرسطو إن الحقيقة التاريخية لا تعد من عبقرية الشاعر البديع، وإنما هو مقيد بماحية هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى حقيقة كلية. وبعبارة أخرى فإن ما يمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً *dynamis* ليس بالضرورة هو الشيء الذي يكونه لإيجاد مسرح تاريخي وإن كان ذلك لا يتناقض مع إمكانية استغلاله درامياً. ولكن الحقيقة التاريخية في الدراما تستعمل الواقع الفعل في عالم الكل والمتالى بدنى لانحيا الدراما إلا في أحواله. وعندما يقول بريخت إن مسرحه ليس أرسطياً *(eine nichtaristotelische Dramatik)* فليتنا أن نسأله: وما الدرامي الذي

يقول لك، أرسطياً كان أم غير أرسطى، إذا كان ما تقدمه باعتراظك هو مجرد تسجيل تاريخي مباشر؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع - لا الأرسطى فقط - للكلمة؟

لا يستطيع بريخت أن يغير حقيقة أن مسرحه للمحمي يعيد خلق الأحداث الماضية في الحاضر، ولكن الأسلوب المباشر في تقديم هذا الحادث يهدف تقنية إعادة خلق الماضي من أساسها. فخشية للمسرح - وهي تنتمى بطبيعية الحال إلى الحاضر - تتسرب، دون شك، على الماضي الأحداث تنتمى إليه الأحداث المروية. وسيحاول المخرجون - مرة بعد الأخرى - أن يتغلبوا على أشد صدمات «التفریب» - الذي ستناوله بالتفصيل بعد قليل - قوة لكي يشعروا برهيم للتمعة في الإيهام المسرحي. والتفریب أن هذه الرغبة مستجد إشباعاً سخياً عن طريق وسيلة بريخت البعيرة، أى «الحديث الموزى». وهو إشباع يفوق في صفاته ما تقدمه وسائل الإيهام الميكانيكية في المسرح الوقائي. وهذه المقاومة من قبل الجمهور لا تقضى بالضرورة على التمتع، ولكنها قد تضيق إليها جاذبية خاصة وسحرًا مثيرًا. وهذا ما جعل بريخت في أواخر حياته يميل

اللفظ البريختي المعتاد **Verfremdung** في إحدى ملاحظاته

في عام ١٩٣٦ حيث يقول : **Die Darstellung setzte die**

Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus)

إن العرض المسرحي يسلك لل موضوعات والأحداث في عملية (تغريب) ، ويعنى بريخت فيقول : « لقد كان التغريب ضرورياً لكي يحدث التهم ، فحينما تكون الأشياء بدينية (nebstverständlichen) فإن هذا لايعني سوى أن محاولة الفهم قد تولفت » . وهذه مقولة هيجل واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة **Verfremdung** ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية **Entfremdung** وبعبارة أخرى فإن التغريب البريختي لا يقتصر على الخطوة الأولى من عملية « فنّي النقي » عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أي النقي الأول والنقي الثاني ، بحيث يمكن أن نقول إن التغريب البريختي هو تغريب لاغتراب الهيجل

(**Verfremdung der Entfremdung**)

وهكذا يدعون بريخت إلى عدم التسلم بالحقبة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتي نقد بريخت للمسرح التقليدي القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازي الذي رأى الحقيقة وسلم بها كما هي وحدة متأسفة دون أن يفتنها . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذي دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات ، سحاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجه من حان اللارهي المقترضة ليقدمهم في اتجاه هيجل ماركسي نحو رؤية الحقيقة للماد اكتشافها .

ولفظه **Entfremdung** ترد عند ماركس بمعنى قريب من معناها عند هيجل . فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث المحروم أو المستلب أو المُغْرَب عن الطبيعة البشرية التي ينبغي أن تكون - أومن المفروض أن تكون - من خواصه المميزة . والإنسان عند ماركس يزداد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل لإبسانيته التي هي من حقه ، أو التي كانت في سالف الزمن من حقه غير المتنازع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً في الاغتراب ازدادت قوة الدفع العاكس . فالإنسان عند ماركس لا ينجح كاله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى ماركس في البروليتاريا المظهر الكامل للملوس للإنسان المغرب أو المغترَب عن ذاته ، فالبروليتاريا تمثل فقدان الكامل للإنسانية ، ولا يمكن إعادة المياه إلى مجاريها إلا بالبحث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بحث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فجلست به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسي ، بل إن شبح ماركس ماتل في فكر بريخت بصفة مستمرة . فلهذا المؤلف الألكاني يزيغ من مؤلف ما بهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث في « **أوروبا بلا قروش** » على سبيل المثال ، إذ أعاد تصوير ما أصبحت به البرجوازية في نحو تغريب . ذلك أن التغريب يعني - فيما يعني ، وكما أوردنا - إعادة تصوير موقف ما متعاد أو مألوف من قريب وتركيز شديد لكي تصبح الغربة فيه ملموسة . ومن ثم يصبح مسوداً ومقبولاً الاقتراب بفرض الحل الماركسي .^(٢٦) نعم لقد قصد بريخت أن يجعل ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ، ولكن التجربة التطبيقية على أبة

متينة بالاغتراب الهيجلي **Entfremdung estrangement**

الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألكاني. والاغتراب الهيجلي يعني - بصفة بدلية وعمامة - عدم الاستجماع الذي يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الرامنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى . وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتزايد الظلم الذي يجرى بالوجود ، الانسائي إلى الحضيض عندما يقعد المرء تنصيه من وسائل الإنتاج التي يديرها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي . عندئذ يصبح الإنسان نفسه - عند ماركس - سلعة يتاج وتشتري ، فلايستطيع حتى التحكم في نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأي القائل بأن التغريب البريختي صورة من صور الاغتراب الهيجلي الماركسي ، أو على الأقل نتيجة من نتائجه ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتغريب البريختي وفق هذا الرأي يهدف إلى التغلب على الاغتراب في الحياة البشرية .^(٢٧)

يعني الاغتراب في فلسفة هيجل انزوال كل فرد من المجموع ، أو استلاخ الجزء من الكل ، أي الروح الكونية التي تشمل كل شيء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أي الكونية ، وتغرب عندها تنبط من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية دياكتيكية متصلة ، فهناك دوماً الكل المتحد في ذاته ، الذي يفتت على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التي هي الهدف النهائي والغاية القصوى للتاريخ . وعندها تنتزع الروح فرديتها كاملة ، أي عندما تنفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، وتعي كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كاله . وبمعرة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطبيعته في آن واحد . وهو هدف يتحقق في كل لحظة ، لأنه لايمض قط إلى حد الكمال النهائي ، مع أنه دائب السمي إليه . وينطبق هيجل ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افراض أن أي شيء في الوجود هو كما يصادف إنما بعد ضرباً من خداع النفس . وهذا يعني أن الأشياء ليست في حقيقتها كما نراها . ولا يمكن أن نعرف أي شيء إلا إذا عزلناه أو غربناه **entfremdet** عن بقية الأشياء ، فمعدّل تنواري إمكانية إدراكه وبهذا يصبح هدف التفكير التحليلي الأول هو هدم الشكل الظاهري الذي يبدو لنا فيه الشيء على أنه معروف لنا (**das Aufheben der Form ihres Bekanntseins**) . بيد أنه بزل الشيء وفتيته إلى أجزاء

فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلي على عناصر متعزلة من بعضها البعض ، وبعبارة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون للفكر التحليلي قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ؛ لأن ما كان يبدو معروفاً لا قد غرب عن هذا الانطباع الذي خلقه ؛ فقد تم الوصول إلى مرحلة « النقي الأول » . وبعد هذا تبدأ عملية « النقي الثاني » ، المستممة لعملية التعرف الكامل . أي لابد من « نقي النقي » . وفي هذه الخطوة يقرب بريخت من هيجل اقتراباً شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلي نفسه **Entfremdung** بدلاً من

حال لم تحقق كل الآمال والأحلام النظرية .

هدف التغريب البريضي إذن هو دفع المفترض للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة دون أن يستثنى من ذلك البريدييات أو المسلمات . وليس معنى التغريب أن يتحول المفترض إلى معاداة مايشاهد على المسرح ، بل بالعكس ، يسعى التغريب إلى ففس الاشتباك وإعادة ترتيب المواقع . إنه يعنى ماكان قد أشار إليه شيل من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبنياً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة ، أو ماقال به شو بنهور من أن الفن عموماً يبنى أن يقدم الأشياء العامة والمتعاداة في ضوء واضح ولكنه غير مألف .

وفي حوالى عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية في واقعية بريخت الاشتراكية ، ولوجوا بنجمة الشكلية الخطيرة ، وتساءلوا : كيف يكون واقعياً من يقدم أناساً يعيشون في أماكن لايجوز لها على الخريطة الجغرافية ؟ ، أويستون إلى سلالات غير معروفة ؟ وأية واقعية في أن يستجوب إنسان ميت على المسرح ، أو عندما يقضى الآلهة البوذيين ليلهم مع عاهرة ؟ هذا ما قبل عن بريخت على الرغم من أنه كان قد انتقد الشكلية في عنف وضراوة ، وعندها محاولة رجعية ليث الحياة في جسد الأفكار البورجوازية البالية . لقد أذاع بريخت الشكلية حقاً ، ولكنه في الواقع لم يكن ضد التبعيدات الفنية في الشكل . فمتنما هجوم المثال «إرست بالرائك» بنجمة الشكلية والرجعية في عام ١٩٥٢ دافع عنه بريخت - في قوة وقال إن كل أمهات في التحت تحمل طابع الواقعية . ثم قال إن النقد المجرد لا يمكن أن يؤدي إلى فن واقعي وكتب قصيدتين ينتقد فيها لجان الرقابة المشوشة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق ميار «الترام» المارسيين بهذه الفنون بالساسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب (Kultur politik) . ثم كتب مقالاً طويلاً مجلة ثلثانيا الجديدة

Neues Deutschland

في السطوع أو المظهر هما من ألد أعداء الحداثة والمفوضون السياسى الجديد في السواء . فحياة الشعب العامل وكفاح الطبقة الكادحة موضوع يصلح لكل الفنون . ومع ذلك فإن الإصرار على «القصص» من قبل لجان الرقابة هو عند بريخت أمر لا علاقة له بالثني . ينبغي أن يسمى الفن إلى فهم أوسع ، ويجب أن يجمع أن يزيد من رفعة الوعي بتطوير التعليم العام . لا بد من إشباع رغبات الناس ، على أن لحارب قيم الميل إلى الضاعة . وكل ذلك يحث أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشعوى ، وأسلوب شخصي ، ووجهة نظر فردية لا تتناقض مع الاشتراكية بل تنمدها . والحلمة على الشكلية الفارغة ليست في رأيه مجرد عمل سياسى بل تحمل مضموناً فكرياً ، فهي جزء من كفاح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية . وهكذا يجارب بريخت الحلول الزائفة في الفن التقليدى عمارته للحلول الاجتماعية الزائفة على أرض الواقع المعيش ، فالزيف في كلتا الحالتين - في رأيه - ليس ناجماً عن أخطاء جارية .

هذه الشكلية الزائفة التي يكتب عنها بريخت ناقلاً كانت مثار سخط السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤ . ولكن الشكلية - كغيرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة - لم تلق بعد التعريف الجامع الملائم .^(١٧)

بيد أنها على أية حال تعني بالنسبة لبريخت السى نحو المجال الشكل على حساب المضمون . أما «الفوليه زانوف» (١٨٩٦ - ١٩٤٨) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى والمشرط على الأيديولوجيا والثقافة في عام ١٩٣٤ ، فقد فهم الشكلية على أنها الخروج عن جاليات القرن التاسع عشر . وطبقاً لهذا المفهوم يمكن أن بعد بريخت نفسه من الشكليين وفي ذلك ما يبرر هجوم أكثر النقاد ماركسية عليه ، ونفى به «جورج لوكاش» . فن المعروف أن بريخت شرع في بسط فكرة التغريب على نحو منظم بعيد زيارته لروسيا في عام ١٩٣٥ ، حيث كان «فيكتور شيكاروفسكى» (١٨٩٣ -) قد طرح فكرته عن الوسيلة الأدبية التي بها يمكن أن يتحول الشيء المؤلف غربياً ، أو أسلوب الإبداع والفن ، أى اغتراب ما هو معتاد لكي تقدمه بصورة جديدة شكوفسكى أن الحديث غير المباشر Oblique هو الذى يحدث التغريب ، وهذا المعنى يقرنا من التغريب البريضي كثيراً .

والآن نستطيع أن نتفهم أى بعض الدارسين في أن لفظة التغريب البريضي يعود إلى هذا المصطلح الروسى الشكل الذى لاراب في أنه كان قد طرق مسامع بريخت في أثناء زيارته الروسية المشار إليها مسلفاً في عام ١٩٣٥ . وعلى أية حال في موسكو ، وفي أثناء هذه الزيارة نفسها ، شاهد بريخت الممثل الصينى ماى لان فانج Mei lan Fang وهو يمثل دوره بكون مكاياج وبدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة . وفهم بريخت من ذلك أنه أمام ممثل يقف على مجلدة من الأحداث الدرامية التي يخصها ، بل يعتمد أن يراه الناس كذلك وهم في حالة وهي كامل . وفي هذا الأسلوب الصينى للتصثيل وجد بريخت مجلداً ، ورأى فيه أسلماً صالحاً لمسرحه الصينى الشفوف . وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً ماى لان فانج في أول مقالاته عن التغريب ، حيث أوضح أنه ينبغي على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لم حادثة ما . وعليه أن يتذكر دائماً ردود فعله الأولى عن الشخصية التي يتلها ، وأن يظل يقدم الحادثة من وسيا . ويجب عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ، ومن ثم طيلة أن يقدم المفترض وجهة نظره الشخصية ، وأن يامل القصة التي يتلها لا على أنها قصة غامضة وعذائية بل بوصفها حادثة تاريخية فردية ، وقمت وانصرفت وانتهى أمرها . وصفوه القول فعل الممثل أن يفعل مايفعله الممثل الصينى ، أى أن يفت في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه ، وأن يحفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ، ويصده عن محاولة التدخل حتى لايفقد وعيه أو يستغرق في الأحداث والشخصيات . ومواصفات هذا الممثل الذى يريد بريخت تجميع بين معنى مصطلح شكوفسكى الشكل وطريقة التمثيل الصينية كما راها بريخت في موسكو .

وكان شكوفسكى قد اقترح في عام ١٩١٧ وسيلة التغريب بالصورة التي سبق أن أخطأ إليها في مقال به عنوان «الفن كحيلة بارعة» ، وذلك لكي يوضح تحول المفهوم العادى أو المؤلف أو حتى الأوتوماتيكى إلى مفهوم خاص له تأثير شاعرى وروية إبداعية . ولقد طبع هذا المقال عدة مرات ، ونشر في كتاب شكوفسكى «في نظرية الفن» الذى نشر في

هامبورج ، وكذا من الرسائل المتبادلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والحلام ، وجدير بالذكر هنا أن مجلة نسائية سألت بريخت ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً (١٩٧٧) فيه فأجاب «الإيجيل ... لا تفهمك !» . والإيجيل هنا يعني ترجمة مارتن لوتر الأثانية له في إيان عصر التنوير الذي تحدثت عنه .

يقول بريخت من جهة أخرى إنه لا يعرف الكثير عن المسرح الياباني ، باستثناء عدد من الصور التي التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية ، واستثناء عدد من الأخبار التي تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثني عشرة ساعة ، وأن الأعمال الصفر ترفع قبل المشاهد التي تصور الفكرة ، في حين ترفع الخضر قبل المشاهد التي تصور الغضب المفاجيء . ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التي يشربون فيها الشاي ويبتعدون ، ويؤكد أن هذا المسرح بشكل باتسبة إليه نموذجاً مهماً . ويحيل بريخت بطبعه إلى النظام والطاعة ، وهذا ماقاده إلى الماركسية من جهة ، وإلى حضارة اليابان (الساموراي) من جهة أخرى . فأوربا «والذي قال نعم ، والذي قال لا» ، تقوم على أساس من مسرحية الترو **No** اليابانية بعنوان «فانكيو» (Taniko) بترجمة آرولواي **Arthur Waley** . أما أهم مسرحياته التعليمية والإجراءات المشخصة ، فهي أيضاً من أصل ياباني . كما أن تجارته وإلى للشعر الصيني قد أصبحت تأثيراً كبيراً في بريخت والشاعر والمؤلف المسرحي ، بل والمظهر أيضاً ، إذ عارض بعض الأشعار الصينية في قصائده ، وراح في إحداها يقصص حلاً رأى نفسه في أثناءه في عالم اللوق بصحبة بوتشوي **Po Chui** وفوفو **Tu Fu** ودانتي وفوفير وكشكير **Woyzeck** وأفيدوس .

وفي عام ١٩٢٧ كان بول كلوديل **Paul Claudel** قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسي هناك لمدة ستة سنوات . وسأله **رينهاردت** أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فليماً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيقى **ريتشارد شتراوس** . وهكذا ولدت فكرة الأوبرا المشهورة «**كرويسوف كولومب**» (**Christophe Colomb**) . وحين رفضها **رينهاردت** تسلمها ووضع لها الموسيق صديق كلوديل ومعاونو المتشتم **فاريوس ميلو Darius Milhaud** ، ونشرت في عام ١٩٢٩ ، وعرضت لأول مرة في أوبرا برلين في عام ١٩٣٠ . ويقول كلوديل في المقدمة إن هذه الأوبرا تدرك أنها كتاب يقفحه لمره لكي يحكي المحتوى للجمهور الذي من خلال الحوقة يجاور المثاليين الحقيقيين للقصّة . فالحوقة تربط نفسها بؤلاء المثاليين ومشاعرهم ، فهي تؤيدهم بتصانعها . وتقرب هذه الأوبرا من القداس الكنسي الذي يشترك فيه الجمهور بلا توقف . وهنا تشابه واضح مع مسرحيات الترو اليابانية ، حيث المثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور ، ويتوب عنه على منصة العرض . وهذه الحوقة اليابانية تدركها بالجرقة الإغريقية ، لأنها - مثلها - تتمتع بموقف متميز ، فلها من صفة الجامعة ما يجعل لكلامها فقل التجرد والموضوعة . ومن ثم ترد على لسانها المثل الأخلاقية والأحكام العامة التي يريدها المؤلف . وهذه المسرحيات اليابانية الملوذة في أحضان الديانة البوذية ظلت محفظة بلون الطقوس

موسكو في عام ١٩٢٥ ولا يزال يعد أحد المراجع الرئيسية في للمدرسة الشكلية الروسية . ويمكن القول إنه حتى في السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية في روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التفرغ الشكل كما شرهه **شكولوفسكي** قد اختفى أو نسي . وهو تفرغ يدل على عملية جارية صرف ، كتلك التي تحدث عنها خليل ، والتي أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومنهم **شوبنور وإليوت** . ولكن بريخت كعادته يحاول أن يصل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو ، وكأنها من ابتداعه . ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً ، فقد نزع عنها رداء الرومانسية الجارية ، وطبقها على المجتمع الإنساني كافة .

وعلى أية حال لايقبل **ديمتر** نظرية الاشتقاق الروسي لكلمة «التفرغ» الروسية ، ويقول إن بريخت قبل زيارته لروسيا عام ١٩٣٥ وفي ملاحظاته على «أوبرا بثلاثة فروع» في عام ١٩٢٩ و«الرجل هو الرجل» في عام ١٩٣١ ، استخدم الصفة **befremdlich** بمعنى «غرب» أو «مغرب» ، والآنم **Fremdheit** بمعنى «الغربة» أو «الاغتراب» ، وذلك لكي يصف أسلوبه المسرحي الجديد . وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماهه للمصطلح الشكل هو تدميم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإهام أو يكون مصدر الاشتقاق . ويشير **ديمتر** إلى أنه في عام ١٩٤٠ كان الناقد السويسري **الآلاني بريانجيه J. J. Breitzinger** قد دعا إلى ضرورة أن يغي الشاعر الحقيقة في قناع غريب كل الغربة ، وشفاف كل الشفافية في أن واحد **(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)**

وخلاصة آراء **ديمتر** أن كلمة التفرغ البريختية لها سوابق في أرضية الثقافة الأثانية نفسها ، ولم تكن هناك حاجة لاستيرادها من الخارج . (١٨)

وهناك من يربط مسرحيات بريخت للمحمية بتسلييات «هانس زاكس» (١٤٩٤ - ١٥٧٦) الكرنفالية ، للسماة «تسلييات أربعاة الرماة» **Fastnachtspiele** التي تجمع بين عبادات الربيع والخصرة الوثنية من جهة ، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى ، إذ كانت تقام في أعياد يتم فيها تقديم لوحات مسرحية فروع المزيات . وربما نشأت التسلييات الكرنفالية الأولى من تعديل وتبديل في دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائمين بها أنفسهم ويقامهم بشرح مايعرضون ، على نحو مايجد في المسرح اللحمي الحديث . أضفت إلى ذلك أن اللي للحيال الفلسفي عند بريخت يربطه برجال عصر التنوير ، وفي مقدمتهم **سويغت وفولفير و مونتسكيو** . أما العلاقة بين بريخت وسلفه الآلاني العظيم ليسنج فلا تحتاج إلى توضيح . ويتقارن بريخت - كما فعل رواد عصر التنوير - في مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو لملاد اكتشافه ، مثل الهند والصين ومنغوليا واليابان .. الخ . وفي مثل هذه المناطق تكون الفكرة الفلسفية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً في التحرر من قيود المؤلف للملاد ، ولست رداء «الأشولة الشعبية» . وهذه كلها طرائق سبقه إليها - كما أسلفنا - رواد عصر التنوير في المسرح وفي غير المسرح . وإذا كان بريخت يطلق على مسرحه للمحمية صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تدركنا بعصر التنوير . وفي كثير من النقاط نجد بريخت يطلق في نظريته للمحمية من كتاب ليسنج «**فرماواتوج**

يُزعموا الأحداث والأشياء ، أي أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب في إطار تاريخي مناسب. وهذا المنهج التاريخي (Historicism) في تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تمييز آخر عن مفهوم التبريق البريئة. ومن الملاحظ أن بريخت لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والشاهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس لمشاهد كيف يُدونه. وبالحديث لو أدى دوره أحد ممثل الكوميديا ، فغندلر يستطيع الممثل البريئة أن يكون مشاهداً ناعداً وساعراً ، أي ممثلاً ناجحاً في المسرح المحيى .

وفي رأي بريخت أن التبريق ظاهرة حياتية غارستها يوماً دون أن ندري . فالتبريق يهي الإنسان مختلف المظاهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها ، متجاً نفس الوسيلة . ويستخدم التبريق كأداة للتصميم في الحضارات والمؤثرات . إنه في بساطة – الأسلوب الذي يربى إلى تحويل الشيء العادي المألوف أماناً بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيستدعي الانتباه الآن ، ويسرجه إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . والشيء الديهي يبدو بفضل التبريق غامضاً وباجة إلى الشرح والتوضيح ؛ ولكنه بفضل التبريق أيضاً يصبح مفهوم على نحو أوضح ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن أتى الفهم على بعض الجوانب الخفية أو المهمة . وبعبارة أخرى نحن نزيد التصور الشائع الذي يزعم أن هذا الشيء أو ذلك لا يتناسب إلى إضاح ، وبذلك نجعله يظهر وكأنه فريد وبتشيز ، ومن ثم نكتب انتهاء الآخرين . ولهذا السبب كثيراً ما تبدأ أحاديثنا بأسلوب تفهيري فنقول مثلاً : « هل نظرت يوماً بانتباه إلى صاحبك ؟ » أو « هل سرت يوماً ما على قديمك ؟ » ، أو « هل مضيت الطعام ذات مرة بأشباتك ؟ » . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والديهيية يعني أننا نزيد القول إنها في هذه المرة تظهر أماناً على نحو غير مأوف ، أي أننا بذكرها والسؤال عنها نرمي إلى معنى خاص ينبئ الانقضات إليه . أفليس هذا هو الأسلوب المنيع في قاعات النورس والمساجد والكنائس والمؤثرات والمخالف ؟ على أن التبريق يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ؛ ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي إلى نفي النقي . فتكديس الفهم أو تكويده أكراماً فوق أكرام يسهل عملية إزائه دفعة واحدة ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانتباه . ويمكن أن يحدث التبريق أيضاً بتقدم صورة استثنائية شاذة للشيء على أنها هي العنصر الذي تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتبريق ، تتمثل في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون ناقصاً له تماماً . ولهذا السبب تتكرر في أحاديثنا دائماً عبارات مثل « إنني لا أعني كذا .. بل » ، و « إنني لم أفهم ... بل حزن حزناً بالغاً » ، وهكذا .

ولا يفوتنا أن التبريق البريئة لا يرفض التقمص والاندماج فضلاً بأننا ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستخدمها الإنسان العادي وهو يقبله أيضاً أكثر أو يحكي حادثاً زاماً أو طريقة شامداً وتعلتها لنا . فهو يقبل بعض الشخصيات المضحكة لهذا الفرد أو ذلك . ومثل هذا الإنسان العادي لا يرفض على من يشاهدونه أي نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يقتصر الشخصيات التي يقلدها وينتجج فيها إلى حد ما ، لكي

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكي أن يربط بوجهه الخلالة بين هذا اللون والاتجاه المميز لعصره ، أي كسر الإجماع المسرحي . والجدير بالذكر أن أوبرا « كريستوف كولومب » قد عرضت بمساحية شرائط سينمائية وعشرون جانبية ، وباستخدام جهاز العرض (الويجيكور) . ويقال إن أحد المتفرجين في ليلة الانتاج صاح باسم « يسكتاور » ليزكريا بالمسرح المحيى . ولقد وكتب هذا العرض بواكير مسرحيات بريخت التعليمية للمحمية ، ولكننا نجد في مسرحية « الاستثناء » والقاعدة » المتأخرة يعود ليحاكي الخط الياباني الذي نتحدث عنه .

وإذا كنا من قبل قد أشرنا إلى أن المجموع الراديكالي على الإجماع المسرحي في التمثيل قد جاء من إيطاليا الفاشية ، حيث كان بيراندللو قد شرع في عملية تشرية للممثل المسرحي نفسه ، فإتنا تعود هنا إلى التذكير بأن هذا المجموع البرياندللي قد غزا لمثليات في إبان مطلع شباب بريخت . ففي عام ١٩٢٤ قدم المخرج الأثافي وبنارلت – أستاذ بريخت ومثله الأعلى – مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » المكتوبة في عام ١٩٢١ . وفي عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات بريراندلية بترجمات ألمانية ، وأُخرج إحداها بيرولد فيرسل (Bertold Viertel) ، وقامت بدور البطولة في أخرى هيلين فيجل – زوجة بريخت فيها بعد . ثم قام بيراندللو نفسه مع فرقة وتيارو روما للفن – بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالي ! وهناك من يقول بأن بريخت هو تطوير ماركسي لبريراندللو . ففي مسرح الأخير يفتقر الممثل خارج دوره كثيراً ، ويتطلب المسرح البرياندللي ممثلاً ليكون السليقة ممثلاً ، بل ينبغي عليه أن يكون قادراً على أن يجلس في برود شديد مشاهره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التي يمثلها من الداخل ، وفي الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً .

ويتم التدريب على أسلوب التبريق في التمثيل عند بريخت بوسائل ثلاث : أولاً الحديث بضمير الغائب لا الحكم ، وثانياً نقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، والثالثة قراءة الدور جنباً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات المصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلي في العرض المسرحي . فالوسيلتان الأولى والثانية تمنحان الممثل إمكانية أن يراهي مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلة بينه وبين الاندماج في الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن يجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستهدف دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان بريخت يسمح للممثلين في أثناء التدريبات بالتعبير عن ملاحظاتهم الخاصة ، على أن يعمل بمبدل هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينطق بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماضي فيجعل للممثل بلفت بذهنه إلى الحظف دائماً فبراعى ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذي عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على بعدة من الأحداث والمواقف التي وقعت ، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند بريخت إذن يعني سرد الحكاية المسرحية . وفضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ، أي أن المشاهد كالممثل ، يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على بعدة عما يشاهد ، أي من الحكايات المؤرخة أمامه على خلفية المسرح . ذلك أنه إذا كان التطور والتقدم ، أي التغير المستمر ، هو سمة الحياة بعمامة ، وحياة عصرنا بخاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن

يتسكن من استيعاب سلوكها.

الدرامية بين الحشية والصالة ، ويجعل للجمهور صفة المشاركة في العرض المسرحي ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لا يستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، فنجدهم مجرد فرصة متاحة لإظهار المهارة في استخدام حيلة مسرحية معينة . أما برينث فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب المثاليين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب برينث للقضاء على الانتماع العاطفي خذله الناس وتعاظموا مع بعض شخصيات مسرحه التي ألها وأخرجها بنفسه أو أشرف على إخراجها وقدمتها فرقة الشهيرة «ويلز إنسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شحاعة» غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل نزم نشره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرسطي والتغريب البريتني.

ولمنا الآن أكثر استخدافاً لنظم وظيفة الراوية في المسرح المعاصر بصفة عامة ، ومسرح برينث بصفة خاصة . فهذهم الراوية هي أحداث التغريب . أولاً أنه مدير المسرح ، فهو يغلب المثاليين والجمهور ، وثانياً أنه يشترك في أحداث المسرحية الداعية ، أما الوظيفة الثالثة - وهي الرئيسية - فهي أنه يربط - بوصفه الراوي - بين الأحداث ويسد الثغرات . وفي مسرحية «تيسبي ويليامز بعنوان مجموعة الوحوش الزجاجية» يغالب الراوية جمهور المتفرجين قائلا : «أنا الراوية في المسرحية التي سأقوم أيضاً بدمور آخر فيها»^(٢١) . فن الواضح إذن أن الراوية في مسرحية ويلز و«تيسبي ويليامز» يلعب دور همزة الوصل

هوامش

- (١٤) راجع د. أحمد حنان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» دراسة في مقدمات الكتابة الدرامية إيان البصر اللاتيني ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثاني عشر عدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) ص
- (١٥) J. L. Styan; Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press (١٩٧٥), pp. 182 ff.
- (١٦) Ernst Schumacher; Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.
- (١٧) انظر كتابنا المشار إليه في حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومايليها .
- (١٨) Nouveau Pretextes (Paris 1930), P. 19.
- (١٩) Holthusen, Op. cit., p. 110.
- (٢٠) تعد مسرحية «الرهان» المذكورة عبد العزيز حمودة (مكتبة الأمل المصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التي تجمع بين الكثير من الانجاعات والوسائل الماددة لكسر الأيام للمسرح ، هبنا نجد للتلاعب البيروني على جيب من قبلات البريتنية المديدة ، بالإضافة إلى الغاير الإيزابيقي وبعيات للمسرح الأمريكي المعاصر . هذا وقد عرض طلبة لند البكال للفنون المسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بحاج وإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ونلاحظ أن المؤلف يحاول متعنا من الاستغراق في الزعم المسرحي دون جدوى .
- (٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التي بين أهديتها نمد بحثاً بعنوان «برينث بين التطهير الأرسطي والتغريب اللغوي» نقارن فيه بين «للصحة» و «الواجب» .
- (٢٢) Oscar Bödel; Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 59-85, esp. p. 75 in B.C.C.E.
- (٢٣) Siegfried Mecklinger; Theater der Gegenwart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.
- (٢٤) وجدير بالذكر أن جول يوان سارتر يربط بين برينث والتراجيديات الفرنسية الكلاسيكية في مقال التالي :
- (٢٥) Jean Paul Sartre, «Brecht et les Classiques», World Theater VII (1958), pp. 11-14.
- (٢٦) Holthusen; op. cit., p. 109.
- (٢٧) Ronald Gray; Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977, pp. 74-76.
- (٢٨) انظر الدكتور محمد فتح أحمد : «والصحة... ما هنا حتى ليا ٢» مجلة «فصول» القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ - ١٦٧
- (٢٩) انظر د. عبد الظاهر مكاوي : للمسرح اللغوي ، دار المعارف (كتاب ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . وراجع أيضاً د. مني محمد أبو سنة : «الانقلاب في المسرح المعاصر من خلال صرح برينث» مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (نيرل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ص ١١٧ - ١١٤ وراجع
- (٣٠) وهذا ماقله جيزيل في مسرحية «الرهان» المذكورة عبد العزيز حمودة ، المشار إليها في حاشية رقم ٢٠ .

- (١) «Brecht On Theatre, the Development of an Aesthetic», edited and translated by John Willett, Hill and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing 1977, p. 233.
- هذا وفي حالة عدم إشارتنا إلى هذه الطمعة فإن ذلك يعني أننا احتسنا على الكتاب التالي : «برينث برينث : نظرية للمسرح اللغوي» ، ترجمة د. جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام العربية . سلسلة الكتب للترجمة ١٩٧٣
- (٢) Hans Egon Holthusen; «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht, A Collection of Critical Essays» ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A. 1962.
- هذا ويستفني في المراتب التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة اختصاراً كما يلي : -
- B. C. C. E.
- (٣) John Willett; Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects; Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.
- (٤) Eric Bentley; «On Brecht's» «in the Swamp»; «A Man's a Man», And «Saint Joan of the Stockyards», pp. 51-58 in B. C. C. E.
- (٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.
- (٦) Helmut Peitzner; «How Epic in Bertolt Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.
- (٧) Edward Bullough; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principles», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.
- (٨) من ارتباط نشأة الدراما والكتاب الرأسي ولكرة الماريات انظر : د. أحمد حنان : «الماتة والظلال المسرحية في فونتا القصية على عهد سلاطنتي المسرح الأفريقي» ، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٨١ (يونيو ١٩٨١) ص ٤٣ - ٥٢ .
- (٩) قارن د. أحمد حنان «شرق بين الخلفية الكلاسيكية والبناء الرأسي في مسرحية كيز» مجلة «النشر القاهرة» عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٧٢ - ٧٧
- (١٠) S. L. Bethel; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1946, passim.
- (١١) انظر د. أحمد حنان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم» دراسة مقارنة . المطبوعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومايليها .
- (١٢) Anne Richter; Shakespeare and the Idea of the play, London 1962, pp. 32-55.
- (١٣) نراجع موضوع كوبراترا في التاريخ والمسرح على من التوصل في كتاب برنث وكليوترا وأنتونيوس . دراسة في فن بوليتيوس وشكسبير وولف . وهو على وشك الصدور من المركز العربي للبحث والدراسة

« تلك الأرض التي وعدناها ، لن يكون من نصيبنا
أن ندخلها ، وستتركنا النية ونحن في التيه ، ولكن لعل
رغبتنا في دخولها ، لعل إلقاء النية عليها من بعيد هو
خير ما يميزنا بين أبناء عصرنا ... »

ماثيو أرنولد

تجليات التفريب

المسرح العربي

٢

قراءة في سعد الله ونوس

١ - ١

الظاهرة اللطيفة في الإبداع العربي الحديث ، والمسرحي بخاصة ، هي تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول في لعبة الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، واللثة واللثة ، حيث تتراجع العناصر البسيطة ، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون ، ويضحي الطموح إلى صياغة رؤية جماعية عبثاً قليلاً ، ليس أكثر منه قللاً إلا الطموح إلى اتخاذ سمت «المعلم» لهذه الجماعة . آنذاك ينتقل الفنان صانع الرؤية إلى فري المعلم الفيلسوف ، والمأزس السياسي ، أي يضحي ببديلا من المصلح الاجتماعي والني في الصورة الغائبة .

محمد بدوي

سيادة نمط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بني أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً فعلياً في جملة ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، ينتم بتدخل الحقب التاريخية ، وتجارب القيم وأغاط السلوك ، دون تفاعل خصيص وصحي بولد الجديد ، ويخلق التجانس والانساق بين القيم^(١) . هذه التشكيلة تعني أن الخط السائد يخلق صيرورة تاريخية تحدد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لتشيقات الأروية ، بل على تحقيق استهلاك هذا الرأسمال وتصريفه عن طريقين : أولها تصريف مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية وجمع الرفاهة ويوتوبيا القردوس الأرضي ، وثانيها تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات إنتاجية تقنية لامتاج إليها المجتمع ، ولا هي تطور قواه الإنتاجية . ونحن نتطور هذا الخط من الاستهلاك ، وتبجدر في تربة المجتمع ، فإن ذلك معناه خلق آليات جديدة للتصريف السلمي ، على نحو يركز الثروة في أيدي أقلية اجتماعية ترتبط بنبؤا بدورة الرأسمال في الدول الرأسمالية الأم .

وتراجع الذات الفردية يومي . - إذا ما استقرنا دلالاته - إلى أن نمّة هوياً جديدة تطلّ المساحة الثقافية ، مترعة من سابقنا مشروعية الوجود . وسين تتراجع الرومانسية المرفقة في هوم ذاتية ضيقة ، ويشحب وهج الفردية والميتافيزيق الفج ، فإن ذلك إذ يعني سيادة هوم جديدة ، فهو يشير في الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هي في طريقها إلى الاكتمال ، وصارت تفعل فعلها في بني المجتمع ومؤسسته . وبإمكاننا أن نرى في تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة . منذ ولج هذا الوطن العصر ، مصطليماً بقوى الاستعمار الغازية التي استبدت سوقه الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد غرق هذا الوطن في صدامات كثيرة ، حاول أن ينجز تحرره من ريقه الاستعمار ، وأن يؤكد هويته القومية التي اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والنفي . ولكن الملمح الأساسي في صيرورة هذا المجتمع هو تدليه بين عامل التغير واللا تغير^(٢) ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى الاجتماعية تنموج بنمرد عاجز ، غير قادر على التغير الجذري والكل . ومن هنا فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومي إلى

الإجابة عن المضلات التي تراجها القوى الطامعة إلى تغيير هذا الواقع . ولذلك أن يكون هذا الفن عنصر تسجيل وثائقي حرفي لنشر مفردات الواقع الغفل المتبددة ، لأن قصره والفن الطامع لاحتواء الواقع ، على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخي الفاعل القادر على صيادته وهذا يعنى الفرق في ركاز جزئيات الواقع ، والولع بوصفه في تبده . وهو غفل في فهم القوانين التي تسير هذا الواقع وتعمل فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المجدد على التخرىض اللاهث خلف تأثير لحظي ، يقود الفنان إلى الولع بالسطحي دون الكامن في الأعماق ، فيجسده موضوعاً وهياً عن الإحباط والعجز السياسي والاجتماعي . ولما أرى فإن الفنان حين يمس فيه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكاد خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة على الواقع ، إجابة عن معضلات تبلور الجوهرى الفاعل فيه ، وتعرض على تغييره .

٢ - ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنساني الواعي ، الذي يعمل منه أحد صور الوعي بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد - وفقاً لطبيعة نشأته أوداته - من آخر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير في مشاهدته . ذلك بأن العرض المسرحي في جانب من جوانبه احتفال طقسي ، وفي الاحتفال الطقسي يقوم الانقياد الجسدي ، والاشتراك في هدف المنة ومواجهة المثلين ، بتلقين ضرب من ضروب الانقياد الإنساني ، على نحو يتبع تفاعلاً قسماً يمكن إيجاده في أي من الفنون الأخرى . ولقد أدرك القانونيون الثوريون هذه الحقيقة ، فعلموا على طول أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التفرغ ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعي والفكري والسياسي ، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته ، ويشارك في مناقشة مسأته ومسألة عصره ، وصولاً إلى الوعي بنفسه وطقسته وجماعته . وإذا كان التفرغ *Verzuchung* هو تحويل المألوف إلى شيء غريب ، يهزك الدهن ، ويضجر السؤال ، فإنه لا يبدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن يريحت يبحث عن إغراب استعطي يبر به جمهور مسرحه ، بل كان يرشع بجنيته وهو يحاور تاريخ الإنسانية ويجارب فيها ، بحثاً عن وسائل يرفع من الفن سلاحاً فعالاً في معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر^(١) لقد فهم بريخت غالباً بصورة رديئة للغاية ، فرغه المهيون إلى ذرى سامقة ، واتيهم راضوه بالتبسيط والجفاف وخشبة المغامرة . وبين التقدس والرفض الإيديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع إيديولوجي . وفي الصراع الإيديولوجي يكسب القتل غيلة مشروعية الدفاع عن النفس .

ويعلم بريخت وماؤز بريخت ، الذي يثمنا الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمة من قوتز القلب والعقل ، وأن هذا التوتر الخلاقي قد قاده إلى النهاية اتخاذ موقف المضحك على حضارة طبقية ترى أن عبقرية ترجع في النهاية إليها . بيد أن هذا المقال لا يطمح إلى أن يتصدى لدرس الإنجاز البريختي ، لأن بريخت لا يعمل كما يكتبه بقدر ما يشكل وتلازمته العرب هذا لهم . وجل ما يحاوله هذا المقال هو أن يبلغ عالم واحد منهم ، حذف في بريخت دون خشية ، ضياء إبداعه مثلاً بقنيات واقعه سلباً وإيجاباً ، ولذلك لا يتحدث هذا المقال عن بريخت إلا ضمناً . وفي تقديره أن

إن آلية الخط الإنتاجي الرأسمالي في دول العالم المختلف والعالم العربي ، تكسر غياب ميار ثابت لقياس الترتيب الاجتماعي . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق نهوياً اجتماعياً وثقافياً ، فتخطط الرواجعة الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وليدو الأوضاع الاجتماعية *Social Status* متبدلة وموزعة بين تأثير الموروث في منظومة الإنتاج الحديث والوزن السياسي والإيديولوجي الموروث عن المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاوز القيم دون تفاعل - فإن المحصلة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل في هشاشة الأساق الفكرية وتمدها ، وضالة التأثير السياسي للأشكال النادية بالتغيير .

ومن هنا تتجبع وسائل الإيديولوجية السائدة ، في إضفاء صفة الديمومة على الرضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو للفن المجتمعية المتشعبة وكأنها تحتك استمرارية تاريخية ، وعلواً مفارقاً لقوانين التحول ، وتبدو الدولة وكأنها تحض وسيط بين الفنى وتغيه . ولذلك تظل تيارات التغيير أشبه بنهر نحى غير قادر على إحداث التغيير الجذري .

وإذا كانت طبيعة الخط الرأسمالي تمنح ميار القرب الاجتماعي وتغيته ، فهي أيضاً تخلق انشقاقاً طبقياً يمتثل في بروز شرعية طبقية تتضاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال الدولي ، على نحو يعمل مصالح الفئات الأخرى تتلقى معها آتياً . لكن التقاء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المحددة في فترة ما بعد الاستعمار العسكري ، الأقل الثروة لها ، ويصل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لاقادته هذا التغيير . ورغم أن قوى التغيير في المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى الجانبية في مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لا يبدو أن يظل في مستوى الفرد أو إرضاءات التغيير . ويمكن للباحث في بني المجتمعات المتخلفة أن يربط بين تدنى قوى الإنتاج وتكورها أحياناً ، وجود أبنية الوعي من ناحية ، وهشاشة الأساق السياسية الطامعة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف المعزى بالغ الأهمية ، وهو الدور الذي يمتثل في الانقياد بروح قوى التغيير إلى مستوى الوعي بالواقع وحركته ومعوقات اندفاعه ، ومن ثم فهم آلية تغييره .

وإذا كان وعي الفنان العربي الحديث بواقعه قد توافقت مع وعيه بدوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جالياً ، ومن ثم منح تقفده وتشابكه تطلبا يتبع تكشفه ، فإن أحد عناصر وعي هذا الفنان تكمن في إدراك الواقع بوصفه - أولاً - تشكيلاً اجتماعياً ، ذات خصائص انتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخي ، وثانياً - بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم المعصر التي تنزع نحو الانتماء على كل أشكال القهر والقدس البشريين ، وثالثاً - بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربي أن ينجز المهمات التاريخية المنوط به إنجازها . لنك أن وعي الفنان العربي المجدد بواقعه يمتثل في إدراك هذا الواقع بوصفه بني متراكبة لا يمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بآزايكه ورجائه ، ومن ثم يصحى تبسيط هذا الواقع بوضعه في كينيات جمالية تنحى نحو التبسيط ضرباً من الخلل في النظر . وإغما يصحى إدراك الواقع جالياً أمراً يمكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، القادرة على احتوائه ، ومن ثم

السكونية والجمود والرؤية الجزئية القاصرة لمشكلات المسرح العربي . ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار للمشكلات والأزمات في مسرحنا ، رغم كثرة المناقشات والمؤتمرات ومايصدر عنها من قرارات وتوصيات ، في حين يظل الجهد في هذا المسرح يتركز كوميضات متقطعة بحسب ، لانتظار تيار أو تكتسب اتجاهها .

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبي للنص ، أو النظر الجليالي في تشكيل الأدوات والوسائط الفنية وبقية عناصر العرض المسرحي ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل اللغوي والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعني طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها ناكل القضايا الجوهرية في المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض . وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصيغته الاجتماعية ، ولقائمه ومكوناته وخصومه وقضايا حياته . وبهذا يتحدد للفتان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه ، والقضايا التي تمثل هوماً حقيقية للمخرجين الذين أضحوها في منطقة الضوء . أما ثاني هذه الأسئلة فتجيبه إلى تحديد المضمون الذي يبنى طرحه ، فيمد أن حدثنا الجمهور ، ووعينا تركيبة الطبق والطبقات والقياس والسلوكي ، يضيء الباب مفتوحاً أمامنا ، لكي نجد ما نود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والهدف منه : أما السؤال الثالث الذي يكمل الصورة أمامنا ، يتحدد ونوس في الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمشهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافاً لخلق تواصل ثري ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . ونستطيع القول إن ونوس في أسئلته تلك يبرز ما هو غائب عن الذهن الفني ، برغم حضوره ضمناً في السياق ، بمعنى أنه يضع إصبعه على مايقع بعيداً في العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديد الجمهور وللهدف من العمل المسرحي ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه ومستهلك هذا الإنتاج .

وإذا تعددت الأجوبة عن السؤال الأول - وهذا مايفعله ونوس - في التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فعني ذلك أن المضمون الفكري والجليالي سوف يتحدد في تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج دراسية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الحقيقة ، وإذا به مطالب بأن يقدّر مقعد المتفرج التقليدي إلى مقعد آخر يتيح له الاعتراض أو التصاور ، أو تصحيح مايقال . وفيما يرى سعد الله ونوس فإن وجود حركة تفعل للمخرج الكادح نصب عينها ، سيؤديها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثر بجزءه . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق في تجريبها الفنية في الحق والتجريب وابتداع الأشكال الملائمة . وكلما زاد تفاعل هذه الحركة الفنية مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور في واقعهم . وتأتي هنا الحاجز للمائل بين الواقع والفنان ، ويضيء كل عرض مسرحي إضافة جديدة تترى لا للمشاهد بحسب ، بل للفنان المبدع كذلك ، لأن مثل هذه العلاقة لا تكون علاقة أحادية الجانب ، بل تضحي اتصالاً بين طرفين يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به .

في هذا الإطار من العمل المحدد التوجه ، والباحث عن صيغ

فهم و«يرتبط بفهم الوصفية التاريخية التي عاش فيها فأجبرته على أن يتحاز إلى القوى التي رأى أنها هي القادرة على إنقاذ البشرية مما يتلقاها ويعذبها . نستمتع إليه وهو يتحدث في شعره عن هذا الفترة :

إلى أعيش حقاً في أزمنة مظلمة
الكلمات الريبة خفت من الظلماني ، والجبين الأملس

يعني عدم الأحساس ، ومن يضلحك
هو من لم يصل التبا المروع إليه بعد .
ياله من زمان

يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جرمية
لأنه يعني السكون على هذه الجرائم^(١) .

ومن هنا ، وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود بالثروثاري من مستوى الشعور بالتناقض مع البروجوازية ، إلى مستوى الوعي بملامتها ودورها في التاريخ . (ولذا تحمل بريخت الشاعر عن الشعر ، وبريخت الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، وبريخت المثقف عن متعة الثقافة ، لكي ييب نفسه للعمل المباشر الأخر الحيوي ..)^(٢) عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يشغل في اتخاذ سمت للملم لن يتبقى هومهم ، ويهران على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح في صيغته الأرسطية فن محافظ ، يتوسل بوضايعته وتقاليده الجالية الثانية إلى تكريس القائم ، وتغريب المظهر من هوميه الحقيقة ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثوري ، يعني تقويض الشكل التقليدي ، وتوطئة لتثوير مشاهدته وكان «التغريب» في هذا الإطار ، محض وسيلة إلى غاية . ولذلك فإني أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختي يكمن بحسب في تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولف بالدرس الشكلي ، والانحراف بالمسرح للمحمي عن غايته ، لأن التغريب قديم في المسرح الأميوي ، كما يعترف بريخت نفسه^(٣) ولم يك بالجديد حتى في ألمانيا إبان ظهور بريخت إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله المناصرة أية قضية ... ضد أية قضية أخرى من جنسها أو مناقضة لها)^(٤) .

١ - ٣

ودون التركيز على آراء كتاب المسرح العربي الحديث ، فما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحوي تنمذ الواقع وثرأه ، وتجعل من العرض المسرحي قاعة ير عبرها الوعي إلى المشاهد ، نحاول التعرف قليلاً لدى سعد الله ونوس ، الذي يبدو وحيه بالمسرح - على المستوى النظري - حاداً للغاية ، حيث يراه حدثاً اجتماعياً في مستوى من مستوياته ، وأداة لتثوير اجتماعي في مستوى آخر . ولسوف نجد في بياناته التي نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل حيران» ، قدراً كبيراً من آرائه التي تتيج لنا أن نفهم كيف وعى المسرح ، طبيعة وأثره ، وكيف وظف هذا الوعي^(٥) .

يبدأ سعد الله ونوس بالجمهور ، فذلك في رأيه للممثل الأساس والصحيح للحديث عن المسرح ، مادام الفنان غير تقليدي ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثوري يشارك في خلق الوعي ويجاوزه تحوم المنة للمهذبة الرخوة . إن البدء بالجمهور يقى الفنان الوقوع في مهوى

أجل ٥ حزيران». كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو الباريسية، ممثلاً بضمب متوجع، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة، الغزوة التي جعلت المجتمع عرباً، مجرداً إلا من مثابه التي وصلت إلى ذروتها في هذه الغزوة.

لقد كانت هزيمة يونيو صدمة عميقة، تبدي أثره في كل مؤسسات الوطن العربي ومظلماته الفكرية، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على تدهم بنى فكرية وسياسية ما. وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التدهم. وإذا جازونا الصراع السياسي الذي لا يتجلى من اللب بمواقف الجماهير في قصائد نزار قباني، فإننا سنجد هذا الحدث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات في كثير من الأعمال الأدبية. (١٠)

تبدو مسرحية «حفل مهر» على عكس كثير مما كتب في المسرح العربي، وكأنها تحاول أن تغير الفهم السائد للمسرح. إنها مسرحية - ضد، إن صح التعبير - فليس تمه حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة، وإنما هي - كما يميزنا العنوان - حلقة نقاش محدثة عن حدث ضخم يجعل بيني المجتمع ومؤسساته موضع السؤال. ورغم أن تقنيات الكتابة المسرحية فيها تنتمي إلى تجارب غريبة معروفة، فإن الجدي في تجربة «حفل مهر» هو ذلك التضامن بين هذه الإنجازات التي تلقفها كتابنا من تجارب المسرح الحى ومغامرات بروداللو ورويتت مع قضية قومية، تنتمي إلى بنية حضارية واجتماعية مختلفة، بحيث جاءت المسرحية حوراً حاراً متعمداً، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته، وتعتبر قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شاعت وتوغلت فيزمنة فيها، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على خواء هذه المؤسسات وعظمها.

نحن في مسرح، أى أن النص يقدم إلينا مابع بروداللو في استخدامه، أى المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحى بمثابة المرأة العاكسة لما يجري في أعماقنا، وما يخفى في كوامن سرالنا، مع ملاحظة أننا لانمرق على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع للبيئة التي تناقش المسرحية قضيتها. نحن إذن في رحاب التثريب الجغرافى، لانمرق سوى أن تمه خيطها موهوش قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً من الحبر والخمر، والناس في انتظار الموت. وهو خيط موهوش رأته يضم - دون تجانس - سيدات يلبسن الفراء، ومستولن ومتفنين، وفناتين، وعدد من مدعى الثقافة والفن، فضلاً عن عدد من المواطنين العاديين، الذين أتوا ليقتضوا سهرة مع عرض مسرحى تقدمه إحدى فرق الدولة، أى أننا في خضم ثنائية حادة، تتمثل في طرفين، أهما الطرف الذى يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوطنى المتميز في الدولة، أو القدرة على الإنتاج الثقافى، واثانيها الطرف المتفرج العاجز للثيب، الذى تنحصر فاعليته في النظر دون القدرة على النقاش. ويتقدم المخرج إلى الجمهور، متحدثاً عن أن الجريمة التي حلت ليست نهاية الدنيا، وأن بالإمكان الاطلاق من الواقع المر، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة، بالاندماج الجماهير العريضة الوطنية المظلمة مع قيادتها، وفوقها فيها، بحيث يبدو الجميع، أى السلطة والجماهير كلمة واحدة متأسكة، متعلقة نحو النصر.

جديدة وكيفيات جديدة ترى بما يضيفه الجمهور إليها، تصبح المهمة ثقيلة لا يمكن أن ينهى بها فرد ما، مهما كان غير هذا الفرد وإخلاصه وتقائه. إنها تحتاج - بالأحرى إلى مجموعة عمل منسجمة، لأن المسرح عمل جاعى قبل كل شىء. لكن لفظ «جاعى» هنا لفظ متعدد الطرح، وحال أوجه، وهو يصبح ضد المسرح المتشود إذا فهم العمل الجماهى على أنه نتاج مجموعة مبشرة الآراء، متضادة الرؤى، يكون عملها محض زكاسم أو تجاور للفنانين مختلفي المنازع، متلحرى الرؤى متصارعين على مستوى الموقف الطيق. وبعبارة أخرى، يحتاج هذا المسرح السياسى في جوهره (وسيلوه ونوس بعد ذلك) بمسح التسييس، إلى مجموعة من الفنانين تضافر جهودهم جميعاً في عمل يوسى متواصل، ثابت الأسس، يصيح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمه. إن جاعية العمل هنا تعنى أنه عمل متواصل لمجموعة من الفنانين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المخرى ووضوح الرؤية، مع القدرة على التقيب عن الجديد من الوسائل وتخليها أو اقتباسها ثم تطويعها لرؤية لاختلف فحسب معوقاً في وجه التقدم بل تصبح أحد دوافعه. إنه - كما يقول ونوس - «انتفاضة جاعية في بيئة ساكنة»، تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وقية الفنانين والفننيين، إلا أن كل واحد من هؤلاء، لمن يعمل بمفرده. ولا في عزلة عن رفائه، بل يظل العمل حوراً مستمراً وفق اتجاهين، يمددهما ونوس: محور داخل الجامعة الفنية، يوضع أفكارها، ويترجمها ويعبئها، ومحور خارجها. يقوم بينها وبين المتفرجين.

في هذا الإطار، لابد أن تمه دوراً يتبنى على المتفرج القيام به. وقد كان يريخت بينى أن المسرح الملحمى سيجابه صعوبات جمة في البيئات المتخلفة التي لا تسمح بمثل فكرى وسياسى، فإلى الذى يشك على المشاهد عمله لكي يتحقق مثل هذا الحوار بين المسرحيين؟ لقد شكنا ونوس من سلبية الجمهور في تقديمه مسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر»، ورغم أن ونوس يلبأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والبيئة. ول رأى ونوس أن على المتفرج أن يؤدى دوراً مهماً، يبرزه في ثلاث نقاط: أولاً أن ينى أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض، لا تقوم إلا كاتمة دون وجوده، وثانياً أن ينهى سلبية؛ لأن مايدور أمامه يستهدفه، ومن ثم لابد له من موقف، وثالثاً أن يشعر بكونه، وبأن موقفه من أى عمل ثقافى بشكل عام، ومن أية مسرحية بخاصة، نتاج خطرة عليه بوصفه فرداً، وعلى وطنه أيضاً. ولذلك يمرض ونوس الجمهور، موحياً إليه بأن يكون وقفاً، يقطع العرض إن حاول تخديره، أو أن يتدخل ليقتل للمتلين درساً عن المجتمع، إن كانوا يهرون منه ومن همومه.

إن سعد الله ونوس في بياناته ينى عمله ودوره، ويجمع بين الماحس الجبلى ومهاجس جماعته العامة. فكيف تجلّى هذا الوعى في إبداعه؟ هذا هو السؤال، الذى يحاول هذا المقال الإجابة عنه (١١)

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة الغائبين»، قدم عمله الذى لفت إليه الأنظار، وأعطى به مسرحية «حلقة سحر من

المتفرج (حاد الهجة) أية خرافات تروى . مضحك أنت وشخصك
المتطربون الصامتون . أما فطاك فهو دمية من الخرق الهترة .

٢م : كليات غير لائقة .

٣م : أعوذ بالله من هذه السهرة .

الفرح (يلفت غاضباً صوب الصالة) : باس يد هذب أطفالك لو
صممت : لست في مهلي .

٢م : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا نقص علينا ؟ أين رأيت
هؤلاء التاليفين المجهلين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام . لم يمر
على اندلاعها أكثر من شهر . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ،
امتلأت الشوارع بالناس ، كنا نتعاقب .. كتابكي .

من الانفعال والحساسة لا نكن مدعوري الخطي متلبدي الوجوه .

٣م - والله صحيح .

٤م : زغرذت النساء عندنا في القرية حتى بحت أصواتهن .

١م : ماذا تريد ، هكذا تتدلع الحروب في الألام الأمريكية !

وبرغم من أن للمسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن
الحرب لأهل القرية في مواجهة التيران ، محاولة أن تجسد ما بهم من
خوف وشجاعة وتحاول وخرق في المآرب الشخصية الضيقة ، فإنها
لا ترقى إلى مستوى الحدث . إنها «تغل» «ماحدث» ، وتبقى على
الفاصلين القراء يبدأ مأساويًا وجالياً كاذباً . ونحن رأينا الصورة
الواقعية - مكملاً يثنى الصالة صورت جهوري لكهل فقير ، يرى أن
المؤلف يرضع اعتراضه على الفرج لا يعرف القرية . القرية التي يعرفها من
عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس من المتفرج المشارك في
المرض المسرحي . فهو يقطع العرض بوقاحة ، ويصرخ أن ما يجري
أمامه مزلة . فالقرية لم تكن هكذا أبداً ، وهي تقف وسط النار
والدخان والقتل متخطفة ضائعة ، لا تضيق ما يحدث . من يجارب
من ؟ ولماذا ؟ وما الذي يجب علينا فعله ؟ لقد رأيت قتالاً ودخانا ،
وسمعت أن هناك جيشاً يجارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا
وكيف تكون ، وفي لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهلها وانفصالها .
كان الجميع لا يعرفون ما الذي يمكن فعله . صرخت النساء طلباً
للرحيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخفيين البيوت التي أسبوا ،
والحقول التي زرعوا ، والبرقات التي باتت في ضروعهما اللين . تركوا كل
الحياة المرة الضمنية التي اكتروا بها ، وبرغم ذلك فتعروا وأجوبوا . إن
أهل القرية هزموها حقاً ، لكن هزيمتهم لم تكن نتيجة تحايل أوجيبين ،
ولكن لأنهم متسبون ، متشبهون ، لا يعرفون ما الذي يجري ، ولماذا ،
وكيف يدفعون الموت من أنفسهم . إنها - إذن - هزيمة اللين جعلوا
منهم محض أشياء ، تفرق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتجنب ، وتعلم
بالجثة . ثم يفعل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقاً ، دون جبال أو
إغراب أو جلال درامي . وتنتهي المسرحية بأن يخرج الجميع في سبية
إلى السلولين لتفتت القضية !

٢ - ٢

وإذا كنا في لحظة جمرة مع حدث قومي ساخن ، ومحاولة لتحويل
المرض المسرحي إلى مكان للجدل الطامح إلى خلق حوار خلاق بين
الحشية والصالة ، بهدف الحس على الاكتشاف ، والتعريض على اتخاذ

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محملاً على مايجرى
أمامه ، متبهاً المخرج بأنه قد أضيق على نصه مايجله يبتعد عن رؤيته .

إن المؤلف ليس متفقاً ثورياً محملاً ، وليس داعية إيديولوجيا لفكر
رايكاك ، لكنه محض مواطن طمعت المخرجة في العمق ، فأنرم ، وكتب
نصاً موارواً ، يحاول أن يؤمى في غموض ، وأن يمسس في إيهام وأن
يشير في غموض . لكن هذا النص الذي يتوسل بالرمز والتورية والإيهام ،
تحول بين يدي المخرج إلى إيهام وإغراب شكل تفتى فراراً من المسؤولية ،
واستمراراً لتصنيف ساذج من المتفتين الذين يظنون التصنيف لأبع إغراب
يعنى التواصل مع الفن العربي الحديث ، ويعنى - من ثم - تمزيجه عن
العامية الرعاع . إننا هنا في لب أزمة العقل العربي ، فتمت نص عن
المخرجة ، يحاول فيه متجبه أن يوزع من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ،
لكي يقول ماينبغي قوله . لكن هذا القول الذي يتخذ من المواروة
زوروه ، يفرق في إيهام يتبع للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحواله إلى
عبث مبهم مغرب .

وكان لا بد أن يتبع الحوار فيضم إلى حوار المخرج والكاتب جمهور
المسرح في نقاش حاد حول المخرجة وصيه المسؤولية . وهكذا تطرح
المسرحية في البداية مؤالها الخطير عن هوية الأمة ، لتعرض - بعد
ذلك - على الحوار بديلاً من التحوي . الذاتية العاقر :

١م : هل حقا نحن المسؤولون ؟
٢م : يتفلسف لجة وكأنه اتخذ قراراً . حركة مليئة بالخيوية ، إنه يمثل
ما يقوله . يقول هي المرأة ... حسن لتتصب المرأة أماناً هنا
(يرسم مستطيلاً في الفراغ) : مستطعها في مواجهتنا .. مرأة كبيرة
ترسم قاعاتها منها علقت ، وستنظر في جوفها جيداً .. سننظر
(يلفت إلى المخرجين) لكي نتحمل المسؤولية ، ألا ينبغي أن
نكون موجودين ؟

١م : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود
(يعتص) : لتعرف أننا المسؤولون . تهرب .. نتخلص من راحة شيء

كديه يفلح بيننا وحوالنا

٢م : قبل أن نلقى على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟
ماهي هذه المرأة (يعود يرسم مستطيلاً في الفراغ) : تعالوا نسلطاً من
نحن ؟

٣م : ، ، ، (بعصوت واحد) : حقاً من نحن ؟

٣م : السؤال موجود قبل المخرجة . فننفض عنه الثراب لأكثر . (يعود
إلى القبة) : نعتقد إلى المرأة ونسأل مستطعها الفضائل وإلحاح من
نحن ؟ في الجوف ... في القعر .. في الروايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتفتيق في
ركام الواقع ، يدور الحوار ويتحول للمسرح (ذلك الكون الخاص الذي
يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه التعلق بكلمات النابية ، ويتحقق
فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع
المصير) - إذا استخدمنا لغة أبيركامو - إلى مكان لإثارة المصيرى والملح
من التقصيا . وفي هذا الحوار نتحدث الأفكار ، وتصارع الروى -
فتناجز الاستماتات والتفاهات ، كاشفة عن الدفين اللين الخوارى تحت
ركام الدعاوى الإيديولوجية :

وحيد لينايا حظه من الهامة والنسرو . الوحدة موحشة ياملك الزمان .
لذلك فكرنا أن نأتى نحن الزعية لنتطالب بتوزيع القليل كى نحض وسدنه .
وينتجب لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . آلاف الأفيال . كى
تغطى المدينة بالقالية .^(١١)

وهكذا تحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، بعد أن كان
متحمساً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو في توجيهه إلى الملك إنما
يتوجه إلى رمز القهر وقوته ، ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . وبدلاً من
الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقي ، حول فرصة عجزهم إلى
كسب ذاتي له ، فكافأه الملك بتبنيته حارساً للقليل . وكان سعد الله
"نونس" يقدم إلينا أمثلة شعبية تبين لنا كيف تحول زكريا إلى خائن ،
ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

٢ - ٣

في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نحن مع عمل تغريبي من
طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ،
فلذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التكويني للتاريخي للتشريع
بالأسطورة ، ومستوى الواقع الحيني الصلب الذى نكتوي به الظاهر . وإذا
كانت «القليل ...» تقتصر على تقديم أمثلة شعبية تبسطية هينة ، فيجس
إلى ضرب من الرعشة المتأرق للتمتة الجبالية ، فإن «المغامرة ...» تجاوز
هذا المستوى إلى خلق كون مسرحي عريض ، متشابك العلاقات ،
نلهث فيه مع الحدث الذى يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد
تقوّل الإنسان في «القليل ...» ونزع عنه اللحم والدم ، أما في
«المغامرة ...» فهو أماناً يتغلّ ويتصارع ويرتضى بالشهوة والموت .

بداهة ، نحن في مقهى في مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن
تكون إلا عربية ، فالقهى هو المقهى العربى التقليدى ، يرواده الذين
يحبون الشاي والقهوة ، ويدخنون النرجيلة في هدوء بجاني وتراخ
عصبي ، انتظارا لتقدم «الحكواتى» . ويبدو الحكواتى شخصية مهمة
ومؤثرة في رواد المقهى ، كما يفعل شاعر في مستمعيه . وعلى أثر حضوره
بوجهه المحايد حاد اللامع ، ترتفع الأصوات شاكية قائمة الحكايات التى
قصها الحكواتى أسس ، مطالبة بجذابة الظاهر ، «أيام البطولات
والانتصارات» ، «أيام الأمان وزعر الناس وازدهار أحوالها» . لكن
الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات في كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر
لم يحن حينها بعد . أما حكاية البلية فهى تدور حول صراع الحليفة المقتدر
بالله ووزيره عبد المتقى في حاضرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع
سياسي اجتماعي في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمرأة
والملاكة . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع ، بل
إنهم يحرصون على الغياب عن ساحة ، بخفا عن الأمان ، وإتقاء لنتائج
الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «نحن يتوجه أماناً ، نناديه
عنا» . وفى هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين ، وحين
يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب . وإذا
كان «صراع الوزير والحليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ، فإن ظلاله
تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أذكرها فكري جانبى شاحب ،
كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والنسوة ، وبقائه بين رواد
المقهى إعجاب الزائين بطلعة جابر ، ورفض سلوكه من الزبون رقم

موقف ، فإننا في المسرحية القصيرة «القليل ...» نجد أنفسنا في مناخ
مفارق للواقع الحيني . إنا مع قانون القص الشعبي ، أو في جو
الأمثولة ، حيث يقدم إلينا ونونس حكاية أسطورية ، يحرص على أن
نعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكى «يتعلم» الجميع العبرة
المنفادة منها :

الجميع : هذه حكاية ..

تمثل : ونحن ممثلون .

تمثل : فمظناها لكى تعلم معكم عبرتها .

تمثل : هل عرفتم الآن لماذا توجد القليلة ؟

تمثل : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر القليلة ؟

تمثل : لكن حكايتنا ليست إلا البداية

تمثل : عندما تتكاثر القليلة تبدأ حكاية أخرى .

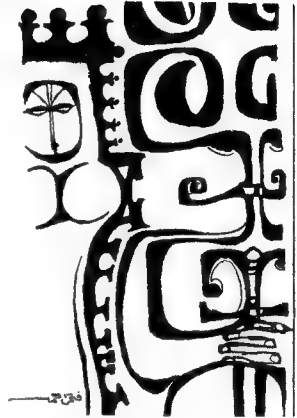
الجميع : حكاية دعوية عنيفة .

وفى سهرة أخرى تستغل جميعاً تلك الحكاية .^(١٢)

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يعمل كل مشهد منها عنواناً
يجزّل خلاصته . لكننا لسنا أمام عرض مسرحي يركز على الحدث ، بل
نحن في منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن قيل الملك الضخم
المدلل تكل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يترثون عن الحادث ،
ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والعجز عن حمل أى شيء ، فالقليل ملين
يتزدهر في أى مكان ، وفى أى وقت يشاء ، دون سابق إنذار ، وهو قيل
شرير متفطر ، له في كل يوم ضحية ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو
الحويان أو الماحصيل . ويُقدم الحدث عكسياً في صيغة الماضي ، إيماناً في
التغريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتى بوالد الطفل أو أمه ، حتى
لا يضطر إلى تقديم مشهد مأسوي يؤثر في عواطف الجمهور المشاهد .
المهم أن الجميع - رجالاً ونساء - أعجز عن مواجهة الموقف ، حتى
يقترح زكريا أن يتقدم الجميع إلى الملك في صورة جماعية ليقدموا
شكواهم إليه ، لكى يضع حداً للقليل السادر في غيه . علينا أن نلاحظ
أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسمى سوى
زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتى المشهد الثانى ويعتونه الكاتب بعنوان
«الندريات» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة
«تعليمهم» لمشهد وفوفهم بين يدى الملك . والاشهد الثالث أمام قصر
الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من
أهل المدينة ، ثم يأتى الحراس لياذناً للجميع بالدخول . وفى المشهد
الأخير أمام الملك نرى الجميع وهم يدخلون ، يتسلّمون الحرف والمبلغ ،
ويخطط فيهم الرعب من الحراس بالقصر وفخامة أثاثه .

وحين يدخل أهل المدينة في اغتاء ، يتقدمهم زكريا ، ويأذن لهم
الملك بالحديث ، يعجز الجميع عن إخراج أصواتهم من حلوهم . إنهم
عاجزون ، وجلون ، دخلوا في اغتاء إلى الملك ليشاركوا إليه فيله الملك ،
ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تنهم طفلة بالكلام ، تتبدد أيدها
لنستكت صوتها المبرأ من عاهات المبرودة ، فيتقدم زكريا قائلاً :

زكريا : (يمثل مايقوله بجملة وبراعة) نحن نحب القليل ياملك الزمان .
ملكنا نحب زرعناه . لجهنا نزهاته في المدينة . وترسنا رؤياه . لعودناه
حتى أصبحنا لا نتصور الحياة بدونها . ولكن ... لاحظنا أن القليل دائماً



(٤). ولكن الخليفة الأساسي في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وقوي ، وغارق في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير ، وهو لا يهتم بشئ في العالم سوى أن يتأكد هذه المرأة وحصل عليها زوجة . وعلى هذا الصراع بين الخليفة والوزير لا يهجم في شئ ، لأنه سوف يتزوي ليتفرج ويحلى . فلتشتمل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدفاء . لكن المملوك « منصور » يرى الأمر على عكس ذلك ، فهي عيشان في قصر الوزير يوصفها من محاليتها ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيف ستعمل في الاضناق ، ومهما يكن المرء بعيداً فإن شظايا النار ستصل إليه .

ومن خلال تعليقات رواد المهني ، يلتفت المؤلف إلى إصجاب هؤلاء الرواد بجابر وطفته ، فهي « ابن زمانه » ، و « لاشئ » يشغل باله . أما منصور فيبدو ثقيلاً مملأ ، ومثيراً للمتعاب . ويؤداد إصجاب رواد المهني بجابر حين يفتق ذهنه عن حيلة كتابة الرسالة على رأسه ، بعد أن تأزم موقف الوزير وأعرانه ، وبانت الكفة في ملهم . لقد استطاع الخليفة وأصره أن يكسب الجولة عندما بحثا برسائل إلى حكام الولايات لإنقاذ خليفة المسلمين :

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة .

الخليفة : أوافق أنت من النتائج ؟

عبد الله : لو لم أكن وثاقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة .

الخليفة : لا تنس أن له أعراناً عظميين داخل قيادات الحرس !

عبد الله : وهل أبهمل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعران بعد أن أثمرت مراسلاتنا (يلوح برسائل في يده) .

الخليفة : (لا يثنى ضيقه) مراسلاتنا ! بل قل تنازلاتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا

عبد الله : (باحتداد) لن نعود لتناقش هذه النقطة . أميانياً من الضروري أن نتنازل عن شيء كي نكسب شيئاً أهم . دون تنازلات ما كنا يمكننا أن نفتح بعض الولايات بإرسال إمداداتهم ، وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن تنتصر عليه . قل لي أريد أن نطفي أيدنيا ، ونترك الوزير يسرح ويسرع في بغداد ... يقدم قواه ويعزز مراكزه ، وسحين نواتيه الفرصة بتفليس علينا ويصليتنا ؟ (هي ١٧٢ / ١٧٣) .

لكن الوزير وأعرانه يسخرون من مخرج ، وما هو ذا مضطرب الأعصاب ، يصصره الندم لأنه أخذ برأي أعرانه الذين ارتابوا في دعوة غاز إلى بلادهم . وما هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويفهم نوابه ، فيخلق ببغداد ، ويبدو الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيداً ، ولا بد من التفكير بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعرانه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لنحوّل ببغداد . سيطلب جنوده وينهبون ويحتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة . وفيها هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثّل بين يديه . لقد عرف جابر بمازق سيده ، ولذلك قرر أن يتقدم من الموقف « بأن يمتعه رأسه » . وما إن يعرف الوزير بحيلة جابر حتى يستعيد زهوه وفتته ، صارخاً أنه سوف يتصحر أصداه ، جاعلاً منهم أضحكوة ببغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تلخص في أن يخلق شعرة حتى تصير رأسه أنم من خلود العنار ، ثم يكسب الوزير رسالته ، ويستقر حتى يثبت أشعر ويكسر الرأس وتفتق الكليات ، وبعدها يطلق بالرسالة . وجابر لا يطلب سوى ثمن مقول : زمر التي تطلق رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتنميتها . ولذلك لا يهجم مضنون الرسالة ، والخليفة والوزير في رأيهم فخار يكسر بعضه ، ولهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة ويال المكافأة .

وكما اشتد الصراع بين الخصمين الكبريين ازدادت أحوال الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وغلاء الأسعار ، وما فرضه الخليفة على الفقراء من ضريبة ، أصابها عبد الله - العقل للمبر - بالضميرية المقدسة التي يتقدم بها الناس دفاعاً عن خليفتهم . ويطلق جابر بالرسالة ، لها تخلف أحلامه ، يسرع في سيره بجنازاً الليل الصحراوي وهو يحلم بالعودة لريّة إلى زمر ذات « الإيتين اللتين تلتحق لها الأنفاس » ، مستعيناً على شاطئ الطريق وقلة الزاد بالناء :

الطريق الذهبية إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة .

أما الطريق المائلة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة .

البراري خضراء ، مملوءة ، لكنها ساكنة .

ولا تستطيع أن تميز جوادها منى .

الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة

بدمرتها ، ولا تستطيع أن تميز جوادها منى .

أفسح على حوالج جوادى لألى مليء بالأشواق .

كل ما يتظنر لا يجب الصبر أو الفراق .

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
المرأة يرعى حزام سروالها إن طال انتظارها .
والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها .
والمراتب يسرها الطامعون إن طال انتظارها .
أفسر على حوافر جوادى لألى ملء بالأشواق .

وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذى يتحرق شوقاً إلى أن يعطاً بغداد الفاتنة المحبية ، ويقراً الرسالة ، يساق جابر إلى الموت على يد جلاب قاس أسطوري الخلفة . وتنتهى المسرحية بالجلاد وهو يحدق في رواد القهى الذين رأوا في تصرف الوزير غدرًا وخسة :

كان موته تحت فروة رأسه .

ولم يدر .

قطع الجراوى يحمل قدره على رأسه

ولم يدر .

كان يحمل بالعودة رجلاً على الرية ،

تنتظره زوجة وثورة ،

لكن بين الموت وهذه العودة

المسافة سؤال .

٤ - ٢

في مسرحية «الملك هو الملك» ، وهى آثر ماكيب ونوس ، يبدو الحضور الرضى قويا . إنه هنا لا يمثل فحسب في أصداء نصية أو تقنية ، أو اختيار لقوليات بريخت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب إلى النقل . والفارق بين الرجلين ، أن بريخت في «الرجل هو الرجل» يمثلك وهما حاداً بآليات التفریب التقنية ، لا يقل حدة بنسق فلسفى ، وروية متأسكة للعالم (١٧) .

وفى «الملك هو الملك» نحن مع لعبة ونوس الخيرية ، أى الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها لاعبون محترفون :

عبيد : (مناذرا وسط الضوضاء) هى لعبة !

أبرغزة : هى لعبة .

الملك : نحن نلعب ..

ومادام الأمر يفت حد عند كونها لعبة فإن كل شىء مباح ، إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر .

عزروب : (ورزاه المجموعة الأولى) : مسموح .

السياف : (ورزاه المجموعة الثانية) ممنوع ..

ثم يميزنا الممثل أن للسوح قديم قدم البشرية ، كالدماه والعامه ، على حين يميزنا الآخر عن المنوع فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة . وإذا شد الدهماء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة تلقيفية مأمونة ، تتحدد في جعل المسموح على قدر المنوع ، طلبا للتوازن والسلامة واستقرار الأمور .

عزروب : أن نتخلى ؟

السياف : مسموح .

عزروب : أن نتوهم ؟

السياف : مسموح .

عزروب : أن نلح ؟

السياف : مسموح ... ولكن حذار !

عزروب : أن يتحول الحيل إلى واقع ؟

السياف : ممنوع .

عزروب : أو يتحول الوهم إلى شعب ؟

السياف : ممنوع .

عزروب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟

السياف : ممنوع .

هذه هى الأسس التى تتم على أساسها اللعبة التى يقدمها نص ونوس الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور في مملكة خيالية ، في محاولة لاستخدام التفریب من طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة مشاهد وأربعة فواصل ، يستخدم ونوس اللافتات التى تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحوى أحداثه ، وتخلص ما فيه من عبرة . وفى بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدم الشخصية التى سيمثلها . ومن ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية :

أبر عزرة : رجل ثلاث . غارق في الحمر والديون ، كان تاجراً ثم حُرِم أمام منافسة الشهنشدر . يحلم بأن يصير ملك البلاد .

أم عزرة : سيدة صعيبة ، تحاول أن تحافظ على الشكل الخارجى لأُسرتها .

عزرة : مراهقة ، حلة . تحب ثائراً راديكاليا .

عزروب : صبي أبى عزرة وخادمه ، يحمل بزة زوجة .

الملك ووزيره وسيفه .

الشيخ طه وشهنشدر التجار : رمزا الدين والاقتصاد .

زايد وعبيد : الثورة وفكرها .

وتبدأ الأحداث في البلاط ، حيث يصير الملك على التنكر والتجول في المدينة . وعلى الرغم من ارتباط الوزير وتحذيره فإن الملك يصير على زيارة بيت أبى عزرة واستضافته يمثل دور الملك نهائياً كاملاً ، حتى تتاح للملك تسليمة من نوع خاص . وفى بيت أبى عزرة نلتقى بزوجته وابنته وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أبى عزرة وخادمه إلى القصر ، ويحددان لأم عزرة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه .

وفى القصر يستيقظ المواطن أبى عزرة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من أن يبحث عن تفسير لما يمررى حوله ، يشرع في ممارسة سلطاه بصورة تثير الإعجاب ، فهو يستدعى مقدم الأمن ويطلب الضرب بيد من حديد . وتتحول اللعبة التى كان الملك يرى فيها متعة خفية إلى حقيقة واقعة . وحين تألى أم عزرة لا تعرف شخصية زوجها ، أما الملك الجديد فيتعامل معها بوصفها امرأة غريبة عنه . وفى هذه الأثناء يفلح الوزير في استعادة مكانه . وتنتهى المسرحية بأن يصاب الملك الحقيقي بذهول بعد أن أنكره الجميع حتى الملكة .

أما عزروب فقد حصر كل شىء . وسيت عزرة إلى بيت الوزير ، وظل الثائران زايد وأبو عبيد يتحدتان عن التنكر : بذائنه وحتمة نهايته . ثم ينتهى العرض المسرحى بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة .

النص ، غير منفصل عنه . فحين من مقهى شعبي ، يتمتر فيه رواده في فرضي المناضد ودخان الرجيلة وغناء أم كلثوم للنبعث من « الراديو » . وفي هذا الجو تبدو تليفات الرواد تلقائية ومرتبطة وغنية . وقد فرض شكل السهرة وجود « الحكواتي » ، وهو أداة القصة الشعبي الأولى . أو هو - بعبارة أدق - الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين . وإذا كنا نرى فيه - وهو بقصص - أكثر من مجرد قاص ، كأن يفعل بقصته فيمثل ما يقوله ، فإنه في مسرحية ونوس حكوأتى عايد يقوم بدور الراوى ، أو هكذا يروحنا النص ، برغم أن هذا الحياذ زائف ؛ لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليقلتنا إلى معنى ، أو ليترك على حدث ، أو يكرر لازمة لغوية دالة .

وإذا كان المثلون في المسرحيات التي سبقت « المغامرة ... » يبدؤون بالكلام بشكل استعلائي توجيهي فإن المادة في هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور :

زينون^١ : أى ... وماذا يعمل لنا المم مؤسس هذه الليلة ؟

زينون^٢ : هذه المرة جاء دورها .

زينون^٣ : لقد صد السيرة .

.....

زينون^٤ : أى يا هم مؤسس ... هل نعمل سيرة الظاهر أم لا ؟

الحكوأتى (يجدهو) : وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد .

وإذا كانت تعلمه المادة تضمتا في جو تلقائي ، فهي أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتى أداة جالية ثنائية ، ولكن مع عكس وظيفتها . ففي القصة الشعبي يبدو الحكواتى مستجيبا لرغبة المستمعين ؛ لأنه - هناك - رجل يرتزى من غناء القصة الشعبي ، ولا يسه إلا أن يلبى رغبة الذين سيقتلونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما هنا فليس الحكواتى مجرد فنان متجلف للفن ومرتزق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع ، وللمتسك بدور ما لقنه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم .

وفي مسرحية « سيرة مع أفى خليل القباني » يتحول المتأدى بين الصفوف والمقاعد مخاطبا الجمهور بجوهر العرض :

ياسادة ياكرام !

من يدخل مسرحنا يغم

ومن يتردد يندم .

سهرتا اليوم فيها عيرة ... فيها متعة

فيها غناء ورقص وتشخيص .

ياسادة ياكرام !

تفضلوا ولا تترددوا !

السهرة مسلية ومفيدة .

فيها حكاية خيالية وفيها حكاية واقعية .

سنرون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب .

وقرت القلوب

قصه غرامية أدية لتعنية تشخيصية .

ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني .

من التاريخ القديم اسلمهمها .

الملك : لمة ، ربما كانت لمة . (لمة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً . اللب ممنوع .

الجموعة : (رواد) اللب ممنوع .

الملك : والوهم ممنوع .

الجموعة : الوهم ممنوع .

الملك : والخيال ممنوع .

الجموعة الخيال ممنوع . (يصفق الشهنندر والإمام) .

الملك : والحلم ممنوع .

الجموعة : والحلم ممنوع . (يصفق الشهنندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ - ٣

في مقدمة مسرحية « المغامرة .. » يبدئنا ونوس عن حلمه الخاص ، الذى يتمثل في خلق ما يسميه « مسرح التسييس » . وهو مسرح - كما يقول لنا ونوس - يختلف عن المسرح السياسى . ولكننا إذا تركنا التلاعب لللفظ المتدخل في التسمية جانباً ، فلن يكون ثمة فارق بين التفرير العرفي وهذا المسرح / الحلم .

ومسرح التسييس ، فيا يرى صاحبه ، هو حوار بين مساحتين ، الأولى هي العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره ، والثانية هي جمهور الصالة الذى تتمسك فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعمري بوضع مسرحية داخل مسرحية ، من كتب « حرفة معروءة » ، حيث تجري المناقشة بين الصالة بما فيها من متفكرين ومستولين وطاقي منمة ، والحشية حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نجد أيضاً في عمله التسجيلي الوثائقي « سيرة مع أفى خليل القباني » ، حيث يتحرك العرض بين عروض أفى خليل القباني المسرحية في القرن التاسع عشر والجمهور من القادة التقنيين والاجتماعيين العامة . أما في « الفيل .. » فإن العرض يبدأ بداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل القليل ووالدته ، حتى لا يتورط في تقديم موقف ميلودرامى يستند الدموع ، ومن ثم التماثل الجذائى فحسب ، دون الفهم الموضوعى . ويحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، الشخصية المحورية الفاعلة في العرض كله . ثم ينتهى العرض بمجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الحشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص عبتها . وهو نفس ما نجد في مسرحية « الملك .. » ، إذ يتدخل الشخص وأحدهم يقرأ للملاحظات الأولى ، ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك .

وإذا كان ونوس يحرص على حوار الحشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض حيله تبدو غير طليعية ومقجمة ، كما نرى في مسرحية « الفيل .. » أما في جابر فقد وفق الكاتب في عمله ، وبدا العرض المسرحى وكأنه سيرة متنوعة ، وبدا « التفرير » جزءاً من لمة

والعبث 1 .

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية في الجاليات الفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتي وجمهوره علاقة تصادم ، وسحين يعكس موضوع التنكر ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والثرائية بعامه توظيفاً يؤكد مقارفة اللغة للواقع الراهن . ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تنجح إلى السجع ، بالإضافة إلى أنها - معجماً - تكاد تكون مهجورة :

أصبح سلطان هذه البلاد ، وأشد القبضه ولو يومين على العباد ، (معنياً) أنقش الختم على يياض ، فينقضي أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن الخادع أجوسه على حمار بين العامة ، ثم أشطه بلغة العامة .

أما لغة عبيد وزاهد - وهما رمزان للثورة - فهما يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزة دلالات متصارعة :

(هناك شعور بالحية والعسر ، التهميش ، والناس يطعنهم اليأس والحوف ، لكن التناقضات لم تتضح بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب) .

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي نقفها عن برئحت . فهو لا يكتفي بخلق المسرح داخل المسرح ، أو توظيف أدوات التراث الفولكلوري ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، نحاول إيجازها في النقاط التالية :

- الحدث يحكي دون حرص على التشويق أو على تأميه . وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي نوعياً للتغريب التاريخي ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث الهكبة والمتفرج ، في الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته .
- التعريف بالشخصيات وتخليد علاقاتها بعضها ببعض ، في تقديم دراسي واضح وغير متضمن في الحوار ، مثلاً نرى في الملك هو الملك ، أو «سهرع أي خليل القباي» . وهذا ما فعله برئحت في «الأم شجاعة» و «أوبرا بثلاثة بنسات» ، وكذلك في مسرحية «الأم الطيبة من مستشوان» .

- استخدام الالفاظ التي تشرح المشهد أو توميء إلى دلالة الفكيرة . وفي مسرحية «الملك» .. أربع عشرة لافعة ، نحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما تقدمه لنا في بداية المسرحية ، وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة ستترتب عليها نتائج خطيرة .

- تكرار شخصية الممثل في أكثر من مشهد ، فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أوصائه ، هما الآن يمثلان دورى الخليفة المقتر بدله وأخيه عبدالله . ولا يفت التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلاته دون كلياته . وهذا ما نجده في سخوية الوزير من عامة بغداد ، وسخوية الأمير عبدالله منهم . وكان ونوس هنا يؤكد معنى فكراً يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة .

حبكها ولحنها ، ومع لفرقة شخصها .

سبرون أيضاً قصة الثنائي مع الشيخ معيد الغبرا .

الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة .

سكابة واقعية .

جميعها حيوية لها من الولاقي والأخبار .

وستعيد تنيلها أمامكم الليلة .

يامادة ياكرام !

تفضلوا ولا تزدوا !

(ص ١١)

ولا يقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ؛ فالكتاب يحاول بقطعه للسباق أن يلتفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلاً حدث في مسرحية «الفيل ...» ، وكما توقف الحكواتي عن القصص في لغة توتر الموقف ليستريح قليلاً ويحسّ قداماً من الشاى في مسرحية المغامرة .

إن ونوس يحاول أن يضع جمهوره في قلب العرض المسرحي ؛ وهو لذلك يبحث عن «القاسم المشترك» بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذي يتوخاه المسرح الأرسطي .. وقد جاء التركيز - من ثم - على الجاليات الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلوري على أداة بارزة كالحكواتي ، بل يمتد إلى مويقات أخرى ، مثل عنصر الحيلة ، وهو عنصر يبرز في القصص الشعبي العربي ، حيث نجى الحيلة وسيلة خلاص في موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجيء «ملعب» جابر أو حيلة يقدم حلاً للوزير الذي هجر عن إيجاد وسيلة للفاذ من أسوار بغداد وأبوابها التي كان الحرس يسجها .

وفي هذا الإطار يلتفت القارئ لمسرحية «الملك ...» قيام مويقات التنكر بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتشكر في نصصتها الشعبي يتم دائما بهدف التسلية ، وذلك بأن يتكرر الحليفة وزيره في ثياب تاجر حرين غالباً ، ليتفقد أحوال الرعية وعادة ما يسمعان في تنكرها أن غنيا وقع على شخص ما . وسحين يفت الحليفة على جليلة الأمر ، يرجع إلى قصره ليقرر في اليوم التالي أن يستدعي أبطال القصة التي سمعها ثم يعيد الحق إلى نصابه^(١٤) ، أما في «الملك هو الملك» فإن الكاتب ينسف صورة الحليفة العادل الذي تنكر ليصل ، فرجد ظلاماً ، فنصر المظلوم واقتص من ظلمه ، جاعلاً من الملك السامان رجلاً باحثاً عن ضرب فجع من المتعة الحسنة :

الملك : لأن ذلك يرفه عى أحياناً ... عندما أصفى إلى هجوم الناس الصغيرة ، وأربب دوراهم حول الدرهم والمققة ، نعدوني متعة ماكرة . في حينهم الزخعة طرفة لا يستطيع أى مهرج في القصر أن يتكرر مثلها . واليوم ... هناك شيء آخر . أنا أيضاً في ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس ...

(ص ٢٩ / ٢٢)

وهكذا نرى الملك في صورة مخالفة لما اعتدنا في القصص الشعبي ؛ فهو هنا يتشكر بينما من متعة خسنة ، وهو يفضي في لمبة حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون . وسحين يجبره وزيره بأن اللعبة خطيرة يقول : وهذا ما يزيدنا إمتاعاً . أعرف أنها خطيرة ، وربما فقد هذا المغفل في نهاية النهار عقله ، ولكن لا أستطيع أن أكبت ميل الشرس إلى السخوية

من المفارقة الكامنة في حديث المخرج - في «حفلة مع» - عن اندماج الجماهير مع السلطة الوطنية، تجاوزة الفرجة، وأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسيانها، فإنه يقدم علماً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شداً قوياً ويتجلى ذلك في طرح السؤال: من نحن؟ وكان الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح، بحيث تصل مع نهاية المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يوتيو. وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذي رأى القرية، وهي تواجه الحرب، بظلم الأمر في إطار ضيق، ويضحي الكاتب غير قادر على اختراقه، بسبب الإلحاح على السؤال الذي طرحه النص منذ البداية. وتنتهي المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحثاً عن مسئول.

وفي هذا المتطور، سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class، ويضحي التناغم harmony بدلاً من الصراع Struggle، وتصبح الدولة مجرد وسيط يهبط بعبء بعبء التوسط بين الطبقات والمجاعات المتباينة، أو لنقل - بعبارة أخرى - إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير. وعندما تصبح الدولة جهازاً فوقياً متعاليًا عن الجماهير تتم الظروف الملائمة للإرهاب السياسي. وفي مسرحية «القبيل...» نرى هذا الانفصال في صورة حادة. فالمدينة تحولت إلى طرفين منفصلين - علاقاتها غير متكافئة - القبيل رمز القهر الذي يمارسه جهاز الدولة وعلى قتله الملك، والناس ضحاياهم المعزجون، الذين يعيشون في نطاق ضيق محدود من العلاقات:

أصوات: حقاً ماذا يبنّا؟

زكريا: آنا أقول لكم ماذا يبنّا... نذهب جميعاً ونشكر أمونا للملك. نطرح له ما بجلّ بنا، ونزوجه أن يرد أدى فيه عنا. (ص ٢٠)

وحيث يذهب الجميع، يدخلون في اعتناء بالغ، بحيث يعجزون عن رفع أعينهم نحو الملك، أو الحديث معه، فضلاً عن تقديم الشكرى. وإذا كان الانفصال يبدو في «القبيل...» هذه الصورة التي تضع الملك في مستوى يجاوز إنسانيته، فإن الوضع لا يختلف في «المغامرة...» عن هذه الصورة. فقد استيقظ الناس في بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإخلائها ومنع خروج الناس منها. وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر ينبئ بشر عظيم. وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع:

الرجل الرابع: ما أنجهل كثير. كنت أسأل إن كان يتكلم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع؟

الرجل الأول: يسأل عن سبب الخلاف!!
المرأة الأولى: وكيف يمكن أن نعرف لماذا يخطف السادة. (ص ٢٥)

وما دامت الأمور قد ساحت بين الطرفين المتصارعين، فقد نشأ خوف عظيم يترجمه البغداديون في تكاليمهم على الحيز، محاولين ابتغاء أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة.

• المشاهد الإغالية، وهي وسيلة برزخية، استخدمها بريخت في عدد من مسرحياته، مثل مشهد الجنود الإنجليز الذين يسلمون ملايس زميلهم المفقود إلى المجال الهندى في مسرحية «الرجل هو الرجل». وقد استخدمها ونوس في مشهد خلع الملك وزيره للملابس الرسمية وارتدائها الملابس التنكرية. ويحرص ونوس في ملاحظاته للمخرج في مسرحية «المغامرة...» على أن يكون مشهد خلع شعر الملوك جابر إيمانياً.

هكذا استطاع ونوس أن يقدم تقريباً مسرحياً، في محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء. وإلى أى مدى تضافرت هذه التقنيات المسرحية مع رؤيته وعالاه؟

٢ - ٣

تحاول كتابات ونوس أن تلتفت متقبلة إلى انطلاقتها من موقف فكرى عديد في النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من تكوّن وتقدم. ونستطيع في هذا الصدد أن نشير إلى تصريحاته وكتاباته النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه، وما تحتل به منوصه من إعاءة إلى هذا الفكر. على أن الناقد لا يول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أوحوله، لأن كل ما يخرج عن بنية النص هو لفت وتوجيه إلى موقف فكرى قد لا يكون هو نفس الموقف الذي يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر من علاقات، بل قد يكون متناقضاً له.

ويتصور عالم سعد الله ونوس المسرحى حول السلطة. والصحور حول السلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة التراكبية في مجرد رمز تبسّطى لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصدراً المشهد، فيبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التي أنتجتها وصاغتها على هذا النحو أوداك. وإذا كانت السلطة - ممثلة في المؤسسة السياسية - تعبيرا عن موقف اجتماعى وقيمي وثقافى وقانونى، فإنها - من جانب آخر - أداة للقهر بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعى ونسق فكرى عديد، متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة بخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية، يمكن أن يبر الإصلاخ من خلال قنوتها.

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى، في دول العالم التي نخرت من السيطرة الاستعمارية، سمات خاصة، تباعد بينها وبين الخصائص المستقرة في البلاد الاستعمارية التي تمكنت في صعودها ونهبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية واسعة التماثل، وهو الأمر الذي لم يحدث في البلاد المتخلفة بعد تحررها من التبعية الاستعمارية للجنة في شكل وجود قوات عسكرية. وقد كان من الضروري مؤسسات الدولة في هذه البلدان، والأدوات سيادة الإيديولوجية، من التركيز على هذا التباين، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية التي كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب في كل واحد، تتقدم فيه العروى والمغازبات. وبرز النص المسرحى لنوس هذا الصحور حول السلطة، منذ أن قدم «حفلة مع» حتى مسرحية «الملك...» وهي آخر ما أخرجته المطابع له. وإذا كان ونوس يسفر

الجماعة بأكملها . لقد كان أهل القرية في عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دامع للعجز عن الانتماء في « حفلة سمر » ، أما أهل بغداد ففقرهم إلى الصمت يقدمون مبررات ميادة عالم القهر واستمراره .

على أن القهر يبرز نقضه ، ولا يمكن الحديث عن سيادة مطلقة
لسمية واحدة . لأن ذلك يعني تحدد الجميع في وجه واحد من وجوه
الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وقوته في عالم ونوس فإنه
يخلق نقضه ونفيه ، وإلا لانعدم الفعل الإنساني الخلاق ، وتجمدت
الحياة ونصبت ، ونوس في هذه الحقيقة : حقيقة تولد الخلق الجديد من
أشياء القديم ، وصحة هذا التولد فكيف يمكن بعد أن نقض القهر ؟

السمعة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر في عالم ونوس هي سمعة السلبية المطلقة، والعجز عن عمل أي شيء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والارهاب الفاشل المتصور في «العامرة» يتوقف رفضه لما يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق. وحين يعرف بنية جابر في الخروج بالرسالة، بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد، لا يفعل أكثر من الحزن لارتفاعه ونوره. أما الرجل البغدادي رقم (٤) فإنه يتنقذ بغيره الكلام أمام الحواصيت، وكلاهما لا يوقف بعيداً عن ساحة المعركة، ورغم ذلك لم يطعم واحداً منها إلى اتخاذ موقف جابر وجدي.

وفي مسرحية «الملك...» يحرص الكاتب على إبراز زايد وعبيد، مشيراً بها إلى البديل التاريخي للمجتمع المثري المفقود؛ بيد أنها لاقتلان أكثر من الحديث بثقة الدوجمايين عن نهاية عصور التنكر، وحتمية العودة إلى الصور الموهلة في القدم، حيث لم تكن هناك ملكية أو استتار للمال واتجاه النساء. وعلى الرغم مما في حديثها عن تطور المجتمع الإنساني من مفاجأة تشير إلى فهم رومانتيكي طوباوي، بل فهم خاطئ، يمين على جهول ونوس بمصادر فكره الكلاسيكية إلا أن المرء يمكن أن يفترضها ذلك، لو كان قادراً على تقديم فعل إنساني أخلاق. وإزاء هذا المييز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد العاشق الرومانسي، أن يقدم الحياة على عزه. وهكذا تُساق الفتاة الحيلة بفارس نبيل إلى قصر الوزير ليشرع صهرها إلى الأفق الثوري لعالم ونوس.

2-4

فرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيلية والحالية على نص
نورس المسرحي النسق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص نسق الحكاية
الشعبية كما حلدتها « بروب » و« دنس » و« بانفيل » ، وهو نسق يمثل
حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالي : (١٥)

الاختلال في التوازن

أول من:

وإذا كان عامة بغداد يبدون على هذه الصورة المزينة من العجز، مع إدرامهم عجزهم، ويحرسون عليه كأنه الملاذ الوحيد في غمرة الصراع، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة، وسيتناهب سبال أحد أعوان الوزير عن موقعهم، فيجيب الوزير قائلاً في ازدراء: «العامه ! ! ومن يبالي بالعامه ؟ لا... هؤلاء الألبان في بغداد... يمكن أن تلوح لهم بالعصا حتى يتجنّبوا وتسلمهم ظلمات بيوتهم». وهي نفس الإجابة التي يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخليفة: «فتة ! عامة بغداد تحدث فتة ! يتفكك باحلفه المسلمين إذا تعرف رصيتك. أما أنا فأعترفهم جيداً، قد يتعلمون، ولكن ما إن يروا وجه حارسهم حتى يتجنّبوا تعذرهم ويلبّعون مع رفيقهم... وفي النهاية يهربون، يهربون إلى الأخرى من أجل لتسديد الفرية».

وإذا كان الأمير عبد الله بن عبد الحفيظ الخليفة بأنه لا يعرف الرعية، وإذا كان أهل القرية المدمرة في «سفلة سمر» لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى اللون، فإن ذلك أمر طبيعي في ذلك العالم اللحن، الذي تقوم في حلقه الملك برعيته على أساس من كونهم وسماً يمكن أن ينقل الملك حين يشعر بالضعف. ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكي يعرف حياته وعلاقاتها، هو الذي يشير إليه الوزير حين يقول: إن التقادير الأتية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة. كل المهربات والمجاملات والأفكار، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنج والمواسلة.

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اغراب التجني عن عملهم ، والنظر إليهم بوصفهم وسخا ، فإن كل القبوتين في عالم ونوس لا يحدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة . يحدث هذا في « القليل .. » أما في « الملك .. » فقد كان أقصى مايتناه ، المرء أن يقابل الملك .

أم عزة : كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . أولاد الحرام
خرجوا ديارنا . وهو اشتد عليه اللوعة ، وضاع عقله في
المهلوسة . الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائى . آه لو
أستطيع أن أأبال ملك البلاد .

م عزة : ماذا سأقول له ؟ ...
 سأقول : بأمك الزمان ، العيارون والصنوص يحكون
 البلاد ، وينيون أزواق العباد . العذل نائم ، وليس هناك من
 يفتش أو يحاسب . الغش رائج والتعدي سائد ، لاسلامة
 ولا كرامة ولا شريعة . (ص ٥٠)

—

في هذا العالم الملتجئ، التأمي على علاقات قسرمعصية، يضحى
لفرد عاجزاً عن الفعل. إنه فاقد للانتماء لجماعته، غير قادر على
اتصال معها، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف
الجرائم في حقها، مثلاً نجد في شخصيات زكريا في «القبيل» وجابر في
«المغامرة» وعروب في «الملث»...

والقصر في هذا العالم غير مقصور على الفرد ، بل يتعداه فظلال

يخونها ، وهيات الشروط التي تخلف الأفيال وتجعلها تتكاثر . أما في «المغامرة» .. فإن العقاب ينزل بجوار ، لأنه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوه ، عارضا عليه خدمته ، متصورا أن في ذلك خلاصا له من نقصه .

٤ - ٤

لقد قدم وتوس علما مسرحيا ، وحب الجنينات ، يتجلى فيه واقعا في صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولا أن يقدم عملا من فن المرمقة التي تفرص على التواصل مع جمهورها . وقد يتهم بعضهم بالانحياز في محاولاته ، وقد يراه بعضهم كاتباً يقدم حلماً «مجهولاً» وهو معرض للرضوض النفسية في الواقع العربي ، وقد يرى فيه بعضهم كاتباً حسن التوايا ، تقدم تصوره علماً ملجئاً موهوماً يتمحور حول أداة قهوه ، إلا أن وتوس يقول لنا :

إلى أحلم مسرح تمثلي في المساحات ، عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرئيل وخفي ، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بمجاعتنا وبطبيعة قدرتنا وحدتنا ، ويجب علينا ألا نبون من شأن الحلم ، فهو دوماً جنين الواقع وأداة تحويلة !

وإذا كان نسق «الفيل .. نسقا بسيطا على النحو السابق فإن نسق «المغامرة» أكثر تعقيدا ، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية غير البسيطة ، الذي قدمه كلود برونكو مع تحليل بسيط :

تدهور ← ارتقاء ديسلمة ← عقاب

فجابر مملوك ذكي ، وشجاع مغامر ، يحاول الصعود من هذه المبودية والفقر المتردى إلى موقف يمتلك فيه حرته ويميز زوجة فاتنة وثروة . لكنه في محاولة صعوده يرتكب ذليلة الصعود الفردي على حساب خدمة عدوه الطبق ووطنه ، فيكون جزاؤه في نهاية المسرحية القتل . وهو نفس ما يحدث لعزوب وعزة في مسرحية «الملك ..» ، ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذي أدى دور عزوب قائلا : (لم أعرف كيف التصق بالذين مثل ، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين قبل) .

وإذا كان الكاتب قد ترك تركيزاً بلا عقاب ، برغم تحطيمه للتراث الأخلاقي فإنه قد أنزل العقاب بالمجاعة ، لأنها هي التي أتاحت له أن .

هوامش

- (١) الأدب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ . وسوف أشهر ألبا به «الفيل ...»
- ٦ - مغامرة رأس للملك جابر - وسوف أشهر ألبا به «المغامرة ...»
- ٧ - لذلك هو لذلك - دار ابن خلدون للطباعة ، بيروت ١٩٧٧ . وسوف أشهر ألبا باسم «الملك ..»
- (١١) يهذأ لفريريو في روايات من مثل «عقوبات لافيل للزوايا المسيلة» و«الأشجار وأخيل مزلوك» ليد الرحن سبب ، و«عودة العالير إلى البحر» علم بركات ، وفريدا ، وفي داوين سبب وشعر ألبا به «اصلاح عبد الصبور» و«ربة الصبر الجسلي» لأحمد عبد المسلي سبب سبب ، و«الكاب» بين يدي زوايا «إمامة» لأهل دقل . أما في للمسرح فقد ظهر ذلك في «البروايز يسخون من الحقيقة» لمصطفى الحلاج ، و«الغار والزبون» لأحمد فرج ، وأخيرة على المسرح لعل سالم ، و«الزجاج» لمخاضل رومان . وهذا مجرد أمثلة فحسب .
- (١١) القيل ص ٧٨
- (١٢) القيل ص ٢٨
- (١٣) تمهيد مقال طويل ، يرس فيه مساهمة التشايات بين النصين ، ويتبنى على تأكيد أن وتوس قد قام بما يشبه عملية «الصبر» على طريقة عقوب الكتابة التجارية في المسرح العربي . والكاتب يرى أن قول بطل «الرجل هو الرجل» ليريت يتوكل مبدراً ، على حين نشر بعدم الاتقان يخدم تحول أي حرة في «الملك ...» إلى ملك من طراز بطريكي . على أن الكاتب يرى أن وتوس استطاع أن يجل مسرحه تصدياً للسلطة البرجوازية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو ما يتجلى في «يرت» . وعلى حين يرى أحمد لمسوكاتب مقال «الوقت الأدي» ذلك لأن تالفا نشر هو خليل النصي يجل مسرحية وتوس اختلافاً من فله في القيام بالتحليل الديسيديسي اللطيف ، برغم إكفائه بذلك من خلال النص . وفي تقديري أن يرتت قد نجح فيما يريد تقديمه ، وهو إشكالية تفكيك الإنسان كآلة سبارة ، ثم تركيبة نظر أخرى على نمذ آخر مختلف . أما رأي النصي فيمكن أن يعمد بالمقدمة بعد تفتيته من فله الديسيديسي . راجع .
- ٤ - أحمد لاسو : ذلك هو لذلك أم «الرجل هو الرجل» - بين سعد الله وتوس وروفرول يرتت) : للوقت الأدي ، العدد ٨٩ ، يونيو ١٩٧٨ . دمشق .
- ٥ - خليل النصي : الكتابة القهوبية ومسرحية الملك هو لذلك لسمه الله وتوس . الباست ، العدد الثامن ، السنة الثانية ، باريس ١٩٧٩
- (١٤) راجع - على سبيل المثال - سكاية لخال واليات في بحث لفة ولية .
- (١٥) راجع المقال للنظر لسبباً باسم من «المغامرة في النص العربي المعاصر» . لفرول . العدد الثاني من المجلد الثاني .

- (١) راجع جويو فرم «المزاج بين الصبر والتأخير في الجصع العربي» - الباست - العدد الأول . السنة الأولى . باريس ١٩٧٨ .
- (٢) عهد بديو «مغامرة» تشكل عدد روايات السينات - لفرول . العدد الثاني من المجلد الثاني . ص ١٢٨ .
- (٣) من شرح يرتت يمكن للقاء العربي الرجوع إلى :
- «بولوت يرتت» نظرية للمسرح المصغير ، ترجمة . جميل نصيف ، منظورة وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣ .
- «روانك جاري» : يرتت - ترجمة نسق على ، ترجمة أحمد كمال زكي . المينة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .
- «إبراهيم حادة» آفاق في المسرح العالمي ، المركز العربي للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨١ .
- (٤) النص في بير آتبه لفرول والمسرح وقت البشر - ترجمة سادية أحمد . المينة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١
- (٥) نفسه .
- (٦) يقول يرتت : (المسرح للنص ليس شيئاً جديداً تماماً من ناحية الأسلوب ، فهو في طريقة عرضه وعرضته ، ولأ تأكيد على الجانب الفني ، مرتبط بلعصر الآسيوي القديم) . راجع ص ١١٧ من «الزوايا الإشاعية» - بصورة مقالات حرةها عسكل بولوك وهودمان سالنير . ترجمة أحمد سليم ، و«مراجعة» محمد متعود . سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٧) آفاق في المسرح العالمي ، ص ٥٩ .
- (٨) سعد الله وتوس : «ديانات لرسح عرب جديد» مجلة للفرقة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠ .
- راجع أيضاً مقدمة ومغامرة رأس للملك جابر - دار الأدب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ .
- (٩) لسمه الله وتوس للمسرحيات التالية :
- ١ - حكايا جولة الفليل ، ومسرحيات أول .
- ٢ - فهد التيم ومسرحيات ثانية .
- ٣ - صخر من صخر (أول) - جزران . اجتمعت على نسخة محفوظة ، وسوف أشهر ألبا في بنية القابل بر «حالة صخر ..» فقط .
- ٤ - سيرة مع أي خليل القليل . منشورة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ .
- ٥ - القليل بملك الزمان - في جلد واحد مع مغامرة رأس للملك جابر دار

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بذرة المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وجمعاً ، صفوة من العلماء والديب والبريطانيون ، مثل :

الكاظمة والاسانة : أحمد الطيب ، محمد وهب ، أليبر مطلو ، عبد الحميد زرس ، إلهي جمال بكات ، كامل الهندس ، محمد رزق ، يوسف حني ، حسن الكرمي ، مصطفى هني ، رمانصر ، إبراهيم الوهب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بوزي ، عثمان عابري ، الرامثقي ، عصمت ، العقيل الطراد الرحيل ، جورج عيلصيح ، محمد العناني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيليني ، آرثر غرومان ، بروك ويلكوك ، نريسيار كارد ، كافي كيلباتريك ، أد كاتريدج ، أندرو سيفنت ، وغريهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره المعاجم اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبجدية مطبوع الشراي ، أحمد شفيق الطيب ، معجم الشوايف في مصطلحات المعاصر الزلزلة .. الإنكليزية - عربي .
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي .. الإنكليزية - عربي .
سموحي نوح العادة ، معجم الوبواسية والشؤون الدولية الإنكليزية - فرنسي - عربي .
حسن سميد الكرمي ، قاموس المفرد .. الإنكليزية - عربي .
محمد العدنا في ، معجم المصطلحات الشائعة في اللغة العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية الإنكليزية - عربي .
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارة فرنسي - الإنكليزية - عربي .
أليبر مطلو ، معجم ألفاظ حرفه صيد السمك في الساحل اللبناني .

د. محمد وهب ، دكتور في عالي ، معجم المصطلحات السياسية الحديثة الإنكليزية - فرنسي - عربي .
د. محمد وهب ، معجم المصطلحات الأدبية .. الإنكليزية - فرنسي - عربي .
د. محمد وهب ، كامل الهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد زرس ، قاموس المفرد .. عربي - عربي .
أحمد شفيق الطيب ، معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية .. الإنكليزية - عربي .
أحمد شفيق الطيب ، معجم المصطلحات المترجمة والمصطلحات التقنية .. الإنكليزية - عربي .
يوسف حني ، قاموس حني الطيب .. الإنكليزية - عربي .
أحمد زكي بوزي ، معجم المصطلحات المعاصرة الاجتماعية .. الإنكليزية - فرنسي - عربي .

مركز
التوزيع
بمصر
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شوايفي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦٦٦ القاهرة

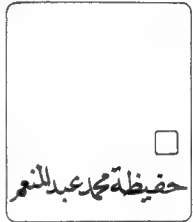
أنطوان أرتو

مسرح القسوة



يعد أنطوان أرتو ١٨٩٦ - ١٩٤٨ من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان في حياته مثلاً وعجراً شبه مغمور ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتي في مقدمتها كتابه « المسرح وفريته » Le Théâtre et son Double ، الذي وضع فيه أسس المسرح الحديث ، وكان له تأثيره في كتاب المسرح العرفي المعاصر .

كان « أرتو » يرفض مفهوم المسرح السائد في النصف الأول من هذا القرن ؛ ذلك لأن المسرح العرفي ، في نظره ، لم يكن - بعد - قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدي إلى خلق عالم وإنسان جديدين . فالسرح مرتبط في ذهن « أرتو » بالكون ؛ وهذا ما تعلمه من المسرح الشرقي أو - بالأحرى - من المسرحين السيبالي والمهندى . فكشاكش Bharta Natya Castra ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح في العالم ، يقول على لسان الآلهة « براهما » Brahma : « لقد خلقت المسرح مطابقاً لحركة العالم ... والمعرفة المقدسة ، ولعلم والأسطورة ... وسوف يكون مكاناً للحلم وللوفية لجواهر الناس » .



وعندما أسس أنطوان أرتو مسرح « ألفريد جارى » Théâtre Alfred Jarry في عام ١٩٢٦ اقترح موضوعاً للعروض أسماء « الأحداث الجارية » Pactualité ، وهو يعنى ، على حد قوله ، « الأحداث المعبرة عن حالة الفرتسين الحالية »^(١)

وقد أدخل في البرنامج مسرحية « الأطفال على مقعد الحكم » Les Enfants au pauvre من تأليف « روجر فزرك » Roger Vitrac ، وهي تمثل تحلل الفكر الحديث . فالثورة في المسرح ذات شقين ؛ اجتماعى وفلسفى ، وسلاحها : « الفكاهة في جميع صيورها ، وهدفها : الضحك المطلق » الضحك الذى يبدأ من الجمود الأبله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة .^(٢)

ويضيف أرتو إلى الفكاهة والسخرية « اللامعقول » ، الذى يفجر « القوى الهدامة » Les Forces négatives « الكامنة في اللاشعور ، وهو يدعو إلى التساؤل عن أسس التفكير المنطقى وقيته . فالسرح لا يتوجه إلى « الفكر » البشرى ليدعوه فحسب إلى التذمر والثورة على المنطق القائم ، بل يبنى غزو المعاملة كذلك لتحريرها من طريق أقصى طاقة للتعبير » le maximum d'expression ، مصحوبة

ولفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكليات براهما ؛ فهو مؤلف لطاقة خلاقة ، ولكن على المسرح أن يهدم ما كان قائماً قبل البناء الإيجابي الجديد . ومن هنا يأتي ما يطلق عليه عبارة « Faction négative » ، أى حركة الهدم السلبية . وهي ليست بفرية على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره . ولفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ؛ فلا هدم بلا دمار ودماء وألم . وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد « قطع الصلة مع روح القوضى Panarchie المتأصلة فيه » .^(٣) لذلك صار لزمام على المسرح أن يثير الفلق ، وأن يسهم في خلق الثورة التى ستحدث حتماً في عالم يسير نحو الفناء ؛ ليعود إلى وجود جديد . وهو في هذا يسائر فكر هيجل الجدل فى النسقسية ، والنسق-بشعة ، والتركيب thèse, antithèse, Synthèse . فالكون عند أرتو مطابق لنظرية هرقليطس من العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ؛ أى إن الحياة والكون قد اتبعا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فروضى للمادة Chaos ليمودا إليها مرة أخرى ؛ ثم ليخرجها في شكل مختلف ؛ وهذا ما يسمى بالعودة الأبدية . ومن ثم فإن حركة التدمير في المسرح إنما تسير حركة الهدم الكونية .

تطبيق لفكرته التالية عن المسرح إلى الميكسك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامي الخفي الذي ينتج بالحياة ، ويصير أصوها ، ويعبر عنها في بعدها الكوني . إن فكرة مثل هذا المسرح لأصلها لما بمفهومها الحالي عن القواعد الجمالية ، حيث إننا نلحظ أن العمل الفني والعمل الجمالي يبدفان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجي وعابر^(٩) ، في حين يضيء المسرح في نظر أرتو الممارسة *praxis* والحركة الديناميكية الخلاقة . إنه يتبنى إلى الطوطمية *totémisme* ، أي إلى تلك الثقافة للمعوسة ، المجردة والدائمة الحركة ، لذا يكتب أرتو : « إن الطوطمية هي كالمثل ، لأنها تتحرك ، وهي قد جعلت للممثلين ، وكل

ثقافة حقيقية تعتمد على الوسائل البربرية للطوطمية . إلى أرتو في عبادة الحياة البرية ، أي تلك الحياة الثقافية كلها » .^(١٠) والمسرح ، كما ذكرنا سابقاً ، يهدف إلى هدم كل شيء من أجل الوصول إلى الجوهر بالفرق المسرحية ، وهو أيضاً يطمح للثام عن خطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فرضي المادة بواسطة أخرى . ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الحقيقة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وسرعتها ، بل « إن المسرح هو في الواقع أصل الحقيقة »^(١١) . وفوضى لمادة هابوية سعيقة تكن فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قاتلة ، لا يبقو الإنسان حلياً ، لأنها تقضي الحياة والوجود ، فهي مبنها ومعتبرها معاً . وفلسفة الصيرورة التي يستنتجها أرتو هي عودة إلى فرضي المادة ، إلى البدء ، ولكنها عودة مؤقته ، تهدف إلى خلق جديد في شكل جديد . إنها « القسوة » كما يفهمها أرتو . فالقوة السلبية أو التدميرية التي تكن في المسرح هي أساس « الشر » أو « الرعب » في كل عمل درامي ، وكل مسرحية يجب أن تخوض على قدر منه . فالمسرح ، مثله في ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى « بالقرى السوداء » الكامنة في الوجود ، التي ستؤدي حتماً بنا إلى الموت والفتنة والقسوة . « إن حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم ، وهي تدور عن الشيء النابع من المادة نفسها ،

فإن كان *Leibnitz* ينظر إلى الشيء وكأنه شرط أساسي لوجود عالم لا يصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه محصلة « لامتداد » المادة « وصعها » وأصلها من ناحية ، وحركة الكون من ناحية أخرى . والقصة تنحى أيضاً « بالقانون » أو « الناموس » الذي ينظم الكون ، ويمثل في الحركة الدائرية للكواكب . وهو يتم عن النظم والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التي تسير الكون والكائنات الحية ، وتسمى حينئذ « غريزة حب البقاء » ، التي يطلق عليها أرتو اسم « الشهية للحياة *l'appétit de vivre* » وهذه الإرادة أقوى من الإله الخالق للكون الذي يرمز إليه أرتو بلفظ *Demiurge* ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل في تسيرها ، بل إنه هو نفسه يصنع ما يصنع بدافع القناني : « إن الإله الخلق عندما يخلق فهو يطبع القانون القاسم للخلق ، الذي يفرض عليه نفسه . وهو لا يستطيع الإحجام عن الخلق »^(١٢)

وهذه الفكرة عن أن الإله صانع يخضع للناموس الكوني ليست جديدة ، فهي مستقاة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هي التعبير عن الناموس الكوني الذي يشتمل على المشوئ البشرية في التعلق

« بالجرأة القصوى » *le maximum d'audace* ، حتى يشعر المشاهد بأنه قد شُحن من مصيدة من الخديان ، وأنه التمتع واحتج حتى فيما يجري على خشبة المسرح : « إن ما تبنته عنه هو التأثير للفرس ، والقدرة على التحمل المرتبطة بالحركات وبالكلمات ، والواقع يوجهه الأمامي والحلقي ، والحليان الذي اخترناه وسيلة درامية أساسية »^(١٣) .

ونرى كلمة « *actualité* » أو الأحداث الجارية وقد تجردت في كتاب « المسرح وقرينه » *Le Théâtre et son Double* من مفهوميها الاجتماعي لتعبر فقط عن « أصالة الأحداث » *Pauthenticité des Faits* . وهي تأخذ أيضاً بُعداً فلسفياً ميتافيزيقياً جديداً مرتبطاً بالصيرور الإنساني . فأرتو يكتب إلى *Roger Vitrac* قائلاً : « إذا أردت أن تخلق مسرحاً للدفاع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإني لن أتيتك في ذلك ، إذ لاثير إيهامي في المسرح سوى ماهو مسرحي أساساً . إن استخدام المسرح لنشر أي فكرة ثورية - إلا فيما يتعلق بالروح - يبدو لي محاولة وضعية جداً ، ومغفرة جداً لاستغلال الأوقات والقرص الساعية »^(١٤) .

لم يعد أرتو يتم إلا بكل ماهو إنساني ، حتى في الأسطورة وفي كتب الأديان السابوية ، أصبح لا يرى إلا ماهو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فابنت نظره في *Ser Zohar* هو قصة الزاني سيمون التي تلتهم كانتا وهي معاصرة لكانتار^(١٥) . ذلك أن أمثال هذه القصص باقية أبدي الدهر ، لأنها تمس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مكناتها وعلاقتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساساً إلى إعداد الإنسان « للثورة الميتافيزيقية » من أجل تقديم جلدري في عصره ، ولحل ما يبدو مستعصياً بل مستحيل في حالة البشر الزائلة . إن اختيار أرتو للمسرح أداة لتوصيل أفكاره يرجع إلى أنه كما يقول : « ليس فيلسوفاً حقيقياً ، بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن . وأفضل وسيلة للتعبير عنه تعتمد على حيز نوع من التأثير الجمالي *émotiv et esthétique* » فهو يحب دائماً عن « التأثير ، وأن يتأثر معه الناس جميعاً »^(١٦) . وهو يجد في لغة المسرح موصلاً جيداً لفكرته ، وأساليباً للاستدلال « بالشر بغيره من الناس . فالمسرح ليس هدفاً في حد ذاته ، بل هو يستخدم لكشف جديد عن الواقع الخفي للإنسان والعالم . والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على « دروح متوغلة في القدم » وهو وسيلة للإقناع عن طريق القلب والشاعر . وهو لا ينفصل الحياة بل يعيد خلقها ، ويهيئ المشاهد لتقبل فكرة حقيقة الوجود والإنسان . وهذه الحقيقة الكامنة في داخل النفس ، وعلى المسرح أن يستشعرها ويخرجها إلى النور . إنه تجربة لسير الأفعار وأفعرة الحدود ، « فالشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة » وهذا ما يهدف إليه المسرح »^(١٧)

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فلها تنفذ طابعها الفردي للتعبير لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح يسمو بالمشاهد الذي يجد نفسه قادراً على تأمل حقيقة الوجود ، تلك الحقيقة التي عرفها الإنسان في بدء الحقيقة ثم قلدها بفعل الحضارة ، أي بفعل الثقافة القائمة على المنطق والمنهج العلمي التجريبي . وقد ذهب أرتو يبحث عن

السرح .

ويأتى هذا الواقع في مفهوم أرتو معنى الحيزان والوضوح ، والجنون والحكمة . وقد وجد كاتبنا ما يشبهه في مسرحية أشنورده الألبانح *Sonate des Spectres* لسريندريج . وهو يفسر ذلك بقوله :

«إنها - أى المسرحية - تذكر بالقصص القديمة ، حيث يكون الشخص الأكل وعيا والأكثر جنونا هو في الواقع الأكثر تفعلا ، وهو في ذلك يمتلك حل كل العقدة» (١٧) .

ويدعو أن أرتو يرغب - مثلاً فعل نيشه - في أن يستبدل بالعقلانية والمنطق الحكمة المنبثقة من السرح التراجيدي اليوناني . فالترابيديا هي امتزاج الآلهين ديونيزوس وأبولو . فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة القائلة بمثلثة في العودة إلى فوضى المادة والقوة الدافعة المنبثقة منها ، فإن أبولو يرمز إلى الجمال والقاء والصفاء في الشكل الخارجى . وعندما يندمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمزا للحياة في اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة . لذا فإن أرتو يقول :

«السرح يترجم بقدر العالم من الناحية الشكلية . وهو يشامل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال» (١٨) .

وهو يحقق التركيب *Synthese* بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجى . ولقد حاول نيشه أن يبرز خصائص السرح الموسيقي الرقص بواسطة هذا التركيب ، ولكن أرتو يحلم بتحقيق السرح المتكامل أو «السرح الشامل» . لذا فهو يرغب في التحرر من القواعد المسرحية بحدوث وإدماج «أكبر قدر من التعبير في أكبر قدر من الجراءة» ، مستغلا في ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة ، ولكنه يرفض المدرسة الواقعية ، حيث إن الواقع الحقيقي إنما يكون عند «ملتقى الواقع بالخيال» ، ويمكن الوصول إليه عن طريق : «الإخراج» الذى يتعد عن التكلف ليعتبر بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة . (١٩) وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن «شاعرية المكان» المرتكزة على اللغة الملموسة ، التى ينطق بها كل ما يمرى وما يردى في السرح . ويعد اللغة تيمت إلى حد بعيد من الديكور «الحقيقى» الذى يعمل المشاهد بتعاضد مع أحداث المسرحية نظرا لواقعيته . فالأشياء التى تأخذ مكانها على المسرح هي أكثر تعبيرا عن نوايا المؤلف من لغة الكلام . لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته المجردة إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا . ومن أمثلة ذلك : «أن يرى الشخص الذى يلحن الألفة جمعا ماديا يظهر أمامه فجأة يكون صورة حقيقية للجنة التى يتوهم بها» (٢٠) .

ومثل آخر هو صنع كائن ذى مظهر مقلق يرمز للخطر الكونى المُخيف للإنسان ، ويكون مرادفا للتنين في المسرح العتيق أو مسرح جزيرة بالى . وفى مسرحية «نافورة الدم» يرمز الكاتب للقصة الكامنة في الطبيعة بأن يجعل شابا يقول متعصيا : «آه» ، إن هذا العالم يبدو مستقرا جدا ، ولكن الواقع يخالف هذا القول : «حيث نرى نجمين يتصادمان

الحياة وحس البقاء . ولكنه يتخذ أيضا شكل القدر الذى يسير ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله . وأرتو يشير في إعجاب إلى دور القدر في مسرحيات «مزلرك» قائلا : «إن القدر اللاشعورى في المسرحية اليونانية القديمة يصبح عند مزلرك المبرر لوجود الفعل» ، فالشخصيات ليست سوى دمي يحركها القدر» (٢١)

والسرح يكشف لنا عن غياب الحرية الإنسانية ؛ ففكرة التوجيه أو التسيير القدرى تبدو واضحة في شخصية *Cenci* بطل مسرحية أرتو التى تحمل هذا العنوان ؛ فهو يتقبل قدره ، ويصبح قاسيا مثل «ذنون الكون» . ويعترف بذلك في قوله : «إننى أبحث عن الشيء وأفعله لأنه قدر وبدأ . لى أستطيع الصمود أمام قوى بداخل تحرق شوقا للركل» (٢٢)

والاكتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعنى استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامية *Amoralisme* . وفى هذه الحالة تفقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق ، وتصبح نسبية ، خاضعة لآراء الفرد واختياره . فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة ؛ وكيف تخضع لفكرة الثواب والعقاب ، إذا كان الإنسان مسيرا وتابعا لحركة الحياة والكون التى ليس له فيها أى يد ؟ إن الشر يكون حيث هو عدم مسارية حركة الكون في قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم . لذا فارتو يصرح عن رغبته في الوقوف بمجزل عن قواعد الأخلاق حينما يصرح :

«إننى أريد أن أرتفع إلى مستوى ماهو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التى تمنح كل تلك القوة لفلوس إليونيس *Eleusis* السرية» (٢٣) .

فالمفهوم الميتافيزيقي للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان وفلسفة الصميرة المعبرة عن اتجاه الكون إلى الفناء .

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقصى أيضا فكرة «البنية النفسية» للشخصية ، التى تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنسانى ؛ لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لا يصلح إلا لمسرح «أخلاق وجراحى» يكون امتدادا للمسرح الطبيعى الذى نشأ في النصف الأخير من القرن الماضي . فإلغائه النفس للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب «ميتافيزيقي» ، يقوم على الرموز والاستعارات . وعلى الكاتب أن يصل إلى الجذور النفسية والأسطورية للإنسان كي يجدد معالم شخصياته . ومسرحية *Les Cenci* التى كتبها أرتو تقوم - مثلها في ذلك مثل أسطورة أوديب - على الاصطدام الجنى بين الحارم *inceste* . فالموضوع إذن عام ، وهو يتنسى إلى عهد ما قبل التراجيديا الإغريقية ، على الرغم من أن مسرحية *Les Cenci* تصور حادثة وقعت حقا في إيطاليا في القرون الوسطى . إن عرض موضوع عيس البشرية وقضاياها الأثرية والقدرية يعطى للمسرح بعدا إنسانيا شاملا . لذا فارتو يرغب في أن يستبدل بالتفصيلات النفسية للشخصيات ما يسميه «ميتافيزيقي» الكلمة والحركة والتعبير» (٢٤) . وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية . ولكن كما ينبغي أرتو العودة إلى حقيقة ما قبل المنطق ؛ إلى حقيقة الأساطير وفوضى المادة التى ترمز إليها أسطورة ديونيزوس إله الخمر ، فإنه يريد أيضا عرض «الواقع» على

الأربعة للصالة المستطيلة التي تذكر بدور العبادة بدلا منها ، وذلك لإعادة روح التقسية إلى المسرح . وعندذاك يصبح المشاهد في منتصف العرض الذي يمرى من سوله . ولكن المتفرجين سيجلسون بدورهم بالممثلين ، ذلك لأن أرتو يحدد أيضا «مكانا مركزيا» في منتصف القاعة ، أى في وسط المتفرجين ، ليجرى فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائرى بين الممثلين والمتفرجين يزيل الفاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا . وتصبح الدائرة هي الوسيلة لإزالة كل «تباعد» *distanciation* عن المسرح .

إن أرتو يرغب في الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه - كما قلنا - لا ينجح المسرح السيكلوجى الذى يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والعاطفية للشخصيات بنما لواقف معينة ، بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداخلية لشخصيات انفعالية غطية ، ويسمى الشخصيات الحالية من الأفعال «دمى» ، ولكن كل شخصياته لاخرج عن كونها رموزا متحركة .

والثيلى أيضا طواعى رمزى ، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور . فأرتو نفسه كان يمثل بأسلوب يبعد عن الواقعية ويقرب من التكلف . فعلا عندما كان يمثل دور شارلمان في مسرحية *Huon de Bordeaux* تقدم نحو العرش وهو يمشى على أربع ، وعندما طلب منه اخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له : «أه ! إذا كنت تريد التمثيل الواقعى فهذا لى آخر !» فأرتو يميل الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهو أنسمى من الواقع . ولذا فهو يطلب بأسلوب في التمثيل يطلق عليه اسم «الشرفة» لرمزيته ، ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج في الدور ، وليكون أيضا أداة طيعة في يد المخرج .

أما حفلة العرض فسنتكون «وحيدة» ، لاثملى لها ، فالعرض لا يتكرر بل يتجدد في كل ليلة ، ذلك لأن المسرح قرين الحياة ، وعليه أن يعطى انطباعا بالباطنة والمفاجأة التى تميزان أحداث الحياة . ولكن برغم تلك التلقائية البادية فإن الانزعاج والتمثيل لم يتركا للصدفة ، بل إن كل شيء سوف يكون محسوبا بدقة ونظام وانضباط ، مثل حركة الكون ، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تخطط بدقة كما هو الحال في الرقصات الإيقاعية لمسرح جزيرة بالي .

وفى يتعلق باللباس فإن أرتو يرفض الذى الحديث ، ذلك أن المسرح يقدم قضائيا تمثل البشرية جمعا ، دون التقيد بمكان أو زمان . وإذا كان كاتبنا يجيد الذى الواحد ، كما هو الحال في مسرح الترو *rose* الياباني ، فإنه - مع ذلك - يقدس إمكانية ذلك في المسرح الغربى . وهو يكتفى بتياب العصور القديمة لإضفاء القدسية والجلال على العرض . فالتياب والديكور وكل ما يشغل حيزا على خشبة المسرح ، يسهم في خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق للنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة ، إذ إن الحواس هي الوسيلة الوحيدة للمعرفة الحقة . والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة لينتج ما يسميه أرتو لغة الجسد أو البدن ، وتقوم على حركات الممثل . وقد فكر أرتو في إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الجسد ، كالرغبة والنشوة والموت والباس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس .

وجموعة من السيقان واللحم الحلى تسقط مع الأقدام والأيدي والشعر والأظفار والأعمدة والأبواب والمطابذ والأثاث...

والأشياء التى تجسد الفكرة المجردة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة ، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو فرضوى بطيعة ، ولكنه يزن إلى اكتشاف ثوابت للتصوير المسرحي ، هي مائسى بالأشكال والرموز الخفية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية في مسرح أرتو ، فهي في آن واحد «أداة» *Objet* وشكل هندسى *Figure* وحامل مسرحى *Support Scénique* ، أى إن العرض المسرحي يصبح دائريا والدائرة - بوصفها أداة - تلبو في مسرحية *Les Cenci* في هيئة العجلة المخصصة لتعليب البطة «بياتريس» المثمة بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو التاموس الذى يفرض على الكون تلك دائرية ودورية مابين الوجود والمعدم ، ويشترح أرتو ذلك قائلا : «عندما كتبت *Les Cenci* فائس أنخضت تراجيديتى لحركة الطبيعة ، لتلك الحركة الدائرية التى تثير النبات والكلابث ، والتى تكن في الثورات البركانية للأرض» (٢١)

وفى مسرحية «نافورة الدماء» يرمز أرتو إلى القوة الكونية بصوت عجلة تدور ، أما في *Les Cenci* فالعجلة مرتبطة بالأسر . وأرتو يجمع بينها يقول : «العجلة تدور والسجن يصرخ» (٢٢) . فالعجلة إذن رمز للتكثير من الذنب ، ولكنها أيضا تمثل القدر ، وتكون جسما ماديا معبرا عن قانون دائرى محدد ، يسيطر على العالم . فعلا تتجلى بياتريس وهى على هيئة الموت قدرا دائريا ، وهى تخشى أن تعود في زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباها . فالكاتب يوحى إلينا بفكرتنا نسخ الأرواح ، وهى في نظر المخلص أقصى درجات الجمع .

وفى مسرحية *Les Cenci* أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع الممثلين الذين يتحركون مكونين دائرة يحبس في داخلها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأنهم مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم في الخلاص . وفى الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة من مراحل ، ممثلة في ذلك طوق الحقيقة وهو يقفل على الجرمين . فعندما أتبع نأ مقتل الأب انتشر الحراس في هيئة نصف دائرة ، وكأنهم ينفذون تنفيذ الحقائق على الشخصيتين النسائيتين : بياتريس ولوكريشيا ، ولكن عند اكتشاف الجريمة اكتملت الدائرة ، وأخذت تضيق شيئا فشيئا حول عائلة *Cenci* ، ولامزة بذلك إلى القدر الذى يلاحق الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهنمية تغلق على ضحاياها .

والدائرة تجدد أيضا شكل العرض المسرحي ، وتتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وخشبة المسرح فقدماء الإغريق تميلوا مسرحا دائريا يحيط فيه المشاهدون بالممثلين ، ولكن أرتو يطلب العكس ، بحيث يبتلى الممثلون حول المتفرجين . عندذاك يشعر المشاهد بأنه جزء من العرض ، ويزداد الاندماج ، ويبلغ التأثير مداه . وكان أرتو قد طالب في «البيان الأول لمسرح القسوة» بإلقاء خشبة المسرح ، واستخدام الأركان

«إن الأسطورة عند الدوجون تصنف (طفولة) الإنسانية . فالبشر الأولون ، مثلهم في ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والككم ، يعبون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والمهمة ، ميكوبين بذلك وسيلة مبسطة وبدائية جدا للملاقات الاجتماعية» .⁽¹⁴⁾

وأهل قبيلة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من روحه أو فكره ، فهي تولد في القلب والرتين والبنكرياس والطحال والخنجرة والقم



«ولسعة الجسد» مكتوبة من إيماءات إشارية **Gestes - Signes** ، تخلق مايشبه الأجدبية الميغوغرافية ذات الأبعاد الثلاثة ، وتقرب من البانتوميم . ولكن أرتو يميز بين نوعين من البانتوميم : النوع الأول يسمى **Idéographie** ، وهو ترجمة مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى رمزي ، أما النوع الثاني فيكون من حركات بدئية للكلام ، فالطريقة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة ، في حين تمثل الحركة في النوع الأول : أفكارا ومظاهر لطبيعة بطريقة فعلية ملموسة ، أي بأنها تذكر دائما بأشياء وتفاصيل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التي تبرز إلى الليل بشجرة بنام فوقها عصافير قد أغضض عينا ويستمد لإغراض الأخرى .⁽¹⁴⁾

والبانتوميم من النوع الأيديوجرافي تفصح عما يحول بذهن الإنسان عن طريق إبراز سهواته **actes manqués** وشروده ، ولكنها قبل كل شيء تعطي للمسرح بعدا فكريا ، فالحركات التي تمثل أجدبية إشارية هي نوع من الأجدبية السحرية التي توحى بحقيقة الكون . والحركات تترجم بموسوعية «الحقائق الخافية» المتعلقة بمجروح الحياة من فرضي المادة ، ويتطور الدائم في المجاهد الدائم نحو المستقبل . فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ، وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الديني والميتافيزيقي . إنها لغة الجسد التي تعيد إلى الإنسان كل ذاته ، وتقضي على الفواصل بين الروح والمادة من ناحية ، وبين الشعور واللاشعور من ناحية أخرى ، فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المجرى والملموس . وكما أن إشارات الممثل في مسرح النثر توحى بحركات الكون فإن المسرح عند أرتو يمكنس «نوعا من الميتافيزيقا المتحركة» ، التي تسمح بالفكر الإنساني إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصبح صرخات نابعة من الجسد كي تعيد الإنسان إلى لغة ما قبل الكلام . فالصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان ، بعد القضاء على الفوارق والفواصل الفعالة بين الروح والمادة ، والشعور واللاشعور . فالروح في نظر أرتو ليست سوى نوع راقق ومتطور من الشعور والمادة ، أما اللاشعور فقد نتج عن الحياة في المجتمعات المنظمة ، بحيث أدت المفاهيم السلوكية إلى كبت كثير من غرائز الإنسان ، وإلى تهذيب لغته بحيث ارتبطت بمناهج تفكير وطرق تعبير معينة . وكما هو جدير بالذكر أن الدراسة التي قامت بها «جانيفيت كالام جريول» **Geneviève Calame Gréaule** عن الكلام عند قبيلة

La Parole chez les Dogons

الدوجون تبين أن الكلمة عند الباندينين لها قبل الحياة في مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية **phonèmes** لاصحل إلى أن تكون لغة. من كالت وجعل مبنية على أسس وقواعد نحوية .

وإذا فارتو يرغب في العودة بلغة المسرح إلى مرحلة الكلام البدائية ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن الرعب والقسوة المخبئين من قسوة السلوك الإنساني ، ومن المادة في خضوعها للإرادة الكونية . لذا فإننا نجد في مسرحية **les Cenci** عبارة «السجن يصرخ والعجلة تدور» ، بمعنى أن الشيء المادى أو المادة نفسها تصرخ حين تدور عجلة الزمن والكون ، فهذا يعني فتاعها . والصرخات تتطور أحيانا لتصبح تهديدات أو أتبنا ، معبرة بذلك عن مختلف الأحوال الإنسانية . ففي مسرحية «الحجر الفلسي» ، وهي من نوع البانتوميم ، يعطي أرتو هذا التفصيل بالنسبة لدور البطلة : «إن رغباتها وأمانها اللاشعورية تترجم عن طريق تنبيلات مهمة وأتبين وتوحيج» .⁽¹⁵⁾ والصور البشرية يسهم في خلق جو سحري ، يمتزج الواقع فيه الخيال ، فيولد ذلك نوعا من «الوهم» اللازم عند المشاهد . لذا فارتو يقول عن الممثلين فيما يخص بالصور : «إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومتباين ، يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع للممثل للأصصاب» .⁽¹⁶⁾ وللحصول على التأثير المطلوب بالنسبة للصور فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفي الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأغنى فانه يعبر بطريقة مادية وجسدية عما يدور داخل النفس ، وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . وأرتو يقضي إلى الصور البشرية المؤثرات الصوتية لخلق أعظم قدر من «الوهم» لدى المشاهد .

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشية المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ، فهي لغة محسوسة وعالية تؤثر على حواس المشاهد وتدعوه إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين . وإرشادات أرتو في مسرحية **Les Cenci** تدل على أن الموسيقى تلعب فيها دورا كبيرا . فمثلا مع بداية سير البطلة يانتريس نحو التعذيب تبدأ نغمت مستوحاة من موسيقى الإنكا ، ثم يزداد الإيقاع عفا وضراوة . وأخيرا يبدأ في الانخفاض التدريجي والمدهو حتى ينتهي مع إسبال الستار . وينصح أرتو باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية للتأثير المباشر العميق على المشاهد ، بل إنه يعتقد في وجوب اكتشاف إيقاعات وديانات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التي تتيح خلق جو غير عادي ، مقلق ولأزم للمسرح . فالصور والضوء يتضافران لإيصال الفرجح إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج الكامل مع مايشاهده . ف لغة المسرح ، أو اللغة المحسوسة المجسمة ، تتكون من الأدوات والديكور والحركات والصرخات والمؤثرات الصوتية والأصوات . ولكن ذلك لا يعني اختفاء الكلمات كلبية ؛ فالحوار يبقى إلى جانب كل ذلك مع إبراز الكلمات المحملة بمعاني شديدة

القصة يظهر النفس ويقويتها على تحمل الواقع وقد تخلصت مما تحمله من شر وشراسة وآثام. والمؤلف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جلوس النفس البشرية عن موضوعات يستقي منها أفكار مسرحياته: «إذا كنا نقيم مسرحاً فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلال النفس، إلى ما هو خفي وغير معلن، وما سوف يجلت نوعاً من التصغير المادي عند ظهوره».^(٢٩)

وعندما يتخلص الإنسان من كل ما يثقل لاشعوره فإنه يجد حياته ووجدته وتكامله، أي كل ما فقدته بفعل الحضارة والثقافة، وعندئذ يصبح إنساناً جديداً بلا خوف ولا ضعف، وكأنه قد ولد من جديد. فلمسرح دعوة الإنسان لتطهيره وللسمي من أجل مصير بشري أفضل. وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كتابة رمزية عن فساد حضارتنا التي تهددها الحروب والانفجارات النووية. ومن ثم لا يعبو مسرح القصة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعلمت القيم والمثل الروحية.

الانفعالية والمخاطبة. إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح؛ فالمسرح لا ينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة؛ بل إن أرتو يفضل الحوار الذي يرغى في أثناء عملية الإخراج، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها. إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج. فأرتو يصرح: «إن نخل مسرحيات مكتوبة، ولكن سنجرى محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة»^(٣٠). فالارتجال إذن لا يقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج، حتى نمتزج لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى. ولكن مما هو جدير بالذكر أن مسرحية Cenci هذه التي عرضت في حياة أرتو، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض، قد كتبت نصاً قبل الإخراج. وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة، تاركاً ذلك للمستقبل؛ فهو لم يفكر من أجل حياته، بل من أجل الأجيال القادمة.

والمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية؛ فالرعب الناتج عن مشاهد

المراجع

- Antonin Artaud: Oeuvres Complètes, t. I, Paris, Gallimard, 1968.
Oeuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1961.
Oeuvres Complètes, t. III, Paris, Gallimard 1960.
Oeuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.
1964.
Oeuvres Complètes, t. V, Paris, Gallimard, 1964.
- Tonelli (Franco): L'Esthétique: De La Cruauté. Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1972.
- Calanque-Grissale (Geneviève) Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965.

الهوامش

- Le Théâtre et Son Double, p. 300. (١٥) نفس المصدر
- (١٦) نفس المصدر ص ١٠٧
- Artaud, Oe. C. t. II, Projet De Mise En Scène Pour La Sonate Des Spectres, p. 130. (١٧)
- Artaud, Oe. C., t. V, Le Théâtre et La Poésie, Paris, Gallimard, 1970, p. 17. (١٨)
- Artaud, Oe. C., t. III, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38. (١٩)
- Artaud, Oe. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33. (٢٠)
- Artaud, Oe. C., t. I, Le Jet De Sang, p. 89. (٢١)
- Artaud, Oe. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34. (٢٢)
- Les Cenci (٢٣) نفس المصدر ص ٦٤
- Artaud, Oe. C., t. IV, La Mise en Scène Métaphysique, p. 47. (٢٤)
- Geneviève Calanque-Grissale, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les Dogons', Paris, N.R.F. Gallimard, 1965, p. 96. (٢٥)
- Artaud, Oe. C., t. II, La Pierre Philosophale, p. 99. (٢٦)
- Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61. (٢٧) نفس المصدر
- Artaud, Oe. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117. (٢٨)
- Artaud, Oe. C., t. II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29. (٢٩)
- Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964, p. 151. (١)
- (٢) نفس المصدر ص ٥١.
- Artaud, Oe. C., t. II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58. (٣)
- (٤) نفس المصدر ص ٤٨
- Artaud, Oe. C., t. III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970, p. 200. (٥)
- Artaud, Oe. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 111. (٦)
- Artaud, Oe. C., t. II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37. (٧)
- (٨) نفس المصدر ص ١٤٠.
- Artaud, Oe. C. t. V, 'Lettre à Marcel Dufo', Paris, Gallimard, 1964, p. 111. (٩)
- Artaud, Oe. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 15. (١٠)
- (١١) نفس المصدر ص ٢٧٩.
- (١٢) نفس المصدر ص ١٢٥.
- Artaud, Oe. C., t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245. (١٣)
- Artaud, Oe. C., t. IV, Les Cenci, p. 191. (١٤)

سرّ العبيد

في فرنسا

إني أنصى إلى المعارضة التي هي الحياة .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الرواية الفرنسي الشهير «بازك» ، يمكن أن تسبب إلى أي عقل من أبطال مسرح الاعمقون أو مسرح العبث كما يقال عنه بعامية . فباسم الحياة ، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأي وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته ظروف التلدين البالغ ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حروبين متتاليتين ، جعلتا الانسان بمثابة الآلة أو الرقم ، وجردته من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شيء يملك ويستهلك ، ويعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنسانا عن بقية مخلوقات الأرض . ولكن ، وقبل أن نستطرد في القول ، ما مسرح العبث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا ، وسلوكوا سلك السخط ، ورفضوا شعار الاستنكار في المسرح الحديث ؟ هذا هو لب الموضوع الذي سنتاوله .

جوزين جودت عثمان

والمفهوم الأمثل لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكري كما نعلم ، وهو يعني مقدمة الجيش التي تتقدم على شكل فرقة استطلاعية في جولات استكشافية خاطفة لتتفقد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم في عملية حربية سليمة .

أما في الأدب ، فينبسك هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين فضلوا الانشقاق كلية عن بقية المفكرين ، وأرادوا أن يعملوا من كتاباتهم حركة اليقظة في مجال الفكر الإنساني ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقي أفراد القطيع العادي من البشر ، فاستطاعوا بأعالمهم أن يثقلوا أدب السحدي أمام القم البالية ، والمعتقدات المتجمدة ، والشعارات الجوفاء ، ونمط الحياة للمادى الذي يفرض فيه الإنسان في عصرنا هذا .

ومعنى كلمة العبث أو الاعمقون ، كما ورد في معاجم اللغة ، هو غير المنطقي ، والذي لا يتفق والمنطق السلم لعامة البشر ، وهو مضاد لأبي تصرف عقلاني أو عاقل على الأكل . وربما كان تعريف الناقد «مارتن إسلان» أدق وأقرب إلى ما يصبو إليه مسرح العبث ؟ فهو يقول :

«كل ما هو عبث يكون بلا غاية ... والشئ العاثر هو الذي يعد ميتورا من مجوره العميقة ، أي مجوره الدينية والميتافيزيقية ، ولذلك يبدو الرجل في عصر العبث تائها وفشاما ، وكل تحركاته في الحياة تبدو عابثة ، وبلا جدوى ، بل تبدو خائفة»^(١) .

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشري الذي يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويرتك نفسه يقاد من قلة من الآخرين ، وهناك النوع الآخر الذي يصنع الأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول ، فهو يعمل دائما بتغيير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاف البشرية من سباتها ورفضونها واستسلامها للواقع الذي قبلته ، والذي لا يمتدح حق في مجرد الخروج منه .

وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثاني ينتمي المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترون ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيث ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية في تاريخ الشعوب .

وموقف الرفض بالكلمة ، هو الذي يميز جيل كتاب أدب العبث ، أو أدب الاعمقون بعامية ، الذي لعب فيه المسرح دور الريادة ، حق إنه شفى في البداية بالمسرح الطليعي ، والمسرح التجريبي ، نسبة إلى التجربة الجديدة التي قامت لتمسك لنا في صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة .

وقد ظهر هذا المسرح في الخمسينيات واستمر حتى يومنا هذا . والذي جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «ليونارد برينكو» ، يمثل في «الرغبة في رفض كل منبج يمكن اتباعه ، أو إيجاد منبج مقن يهرون على دربه»^(٢) .

وخافته حقاً هي الحياة التي تبلى لنا من خلال مسرحيات « بكت » مثلاً ، وهو في تقديرنا أهم من جسد فكرة مماناة الإنسان للمعاصر في إطار أدب الالامعقول .

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بابيلون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية « في انتظار جودو » لصموئيل بكت ، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح ، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل للربع لهذه المسرحية ، التي قدر لها فيما بعد ، نجاح مقطع النظر ، فعرضت في أكثر من عشرين دولة ، شأنها في ذلك شأن مسرحية « المغنية الصلحاء » ليوجين يونيسكو ، التي خلفتها على مسرح « لافوشيت » بعد بضع سنوات ، أي في عام ١٩٥٩ ، حيث قوبل المظهر في بداية الأمر ، بل افترج أيضا ، باليخش الفاسد والطاغوت والصغير والفضيخ وغيرها من أساليب المرح والمرج الذي يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد مايقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفي نفس المكان ، ونجاح ساحق ، إلى يومنا هذا .

فما السر وراء كل ذلك ؟ نصير موقف الجمهور العدائي في البداية ، ثم الولع بهذا المسرح الحديث بعد ذلك ؟ وما الذي كانت تكشف عنه مسرحية « بكت » أو مسرحية « يونيسكو » ؟

أولاً ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين نتحدث عنهم ؟ ولماذا أصموا إلتجاههم المسرحي بالالامعقول أو بالعبث ؟

منذ الخمسينيات تقريبا ، كما ذكرنا سابقا ، ظهر في ميدان الفكر الفرنسي بهاصمة النور ، نخبة من الأسماء المعنورة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرفض ، ولغة واحدة هي الفرنسية ، فهم لايتصمون إلى الحضارة الفرنسية إلا بالغة فقط ، فيها هذا واحداً منهم وهو « جان جوينه » Jean Genet ، فهو فرنسي المولد والجنسية . أما « صموئيل بكت » Samuel Beckett فهو إيرلندي ولد

بـدلين سنة ١٩٠٦ ، و « يوجين يونيسكو » Eugène Ionesco

من أصل روماني ، ولد سنة ١٩١٢ ، و « آرتور آدموف » Arthur Adamov

من أصل ألباني ، وأخيرا جورج جورج Schéhadé Georges

شحاته Fernando Arrabal من أصل إسباني ، وأخيرا جوجورج Schéhadé Georges وهو لبناني المولد .

لم يكن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهبا منهجيا في المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف فلسفي موحّد ، أو ألهو السخط على الحياة بصورتها الحالية في الجميع الأوربي المعاصر ، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب طليعي ساعرق للمسرح ، سمي تارة بمسرح الطليعية ، نسبة إلى حداثة في هذا للفنّاء ، وتارة أخرى بمسرح الالامعقول ، إذ كان في الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المظروقة أو التقليدية في مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمي بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته في العبث ، المستمدة من فكر « ألبير كامو » Albert Camus - وهو خير من عرف العبث قتالا في « أسطورة سيزيف » : « إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا

النزاع الإنساني عندما يصطدم بصمت العالم الالامعقول » . (٣) لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك انشقاقا خطيرا بين الإنسان المعاصر والعالم الذي يعيش فيه ، إن صح هذا التعبير ، فهو - من ثم - لايشي بل يتمايش ، أو يحاول البقاء على الخط البيولوجي فقط كما سوف نرى . وإذن فمسرح الطليعية أو الالامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء تترى إلى هدف واحد) يمثل نوعية جديدة من للمسرحيات ، تتألف موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث الضمّون ومن حيث الشكل أو القالب المسرحي البحت . وهناك تعريف آخر هو « اللامسرح أو المسرح للضاد Anti - théâtre » ، وهو التعريف الذي يتماشى مع الخط الأدبي المعروف بالألادب Alilittérature ، الذي بدأ يغزو الفكر المعاصر في بداية الخمسينيات .

واللامسرح هذا يعيد عملية تقوم المسرح في أعماق كيانها ، حيث نجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون مجاملة أو تحايل أمام الموقف الدرامي الذي يرى فيه جزءا كبيرا من مواقفه هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المنظر ، في أول الأمر ، لذلك المسرح ، فهو يرى نفسه فيه عاريا تماما ، ويجردا من أي زخارف أو عناصر تفلسف مشاعره وأحاسيسه . إن هذا المشاهد يجد نفسه - دون رحمة - أمام صورته في عالمه المعاصر الذي يفرق فيه في دنيا يغمرها الفرف المادى ، ويجمع يسوده العناء والأناثية واليفض والحروب المدمرة والأيديولوجيات الاستثنائية ، بل أكثر من هذا وذلك أنه يواجه البشاعة العظوى في عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكي يكشف الإنسان صفاته الأدمية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين .

وهناك من اختار التفتاة في رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلا فعل « أربال » و « بكت » مثلاً ، وهناك من اختار السخرية الهزلية في رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلا فعل « آدموف » أو بالأخص « يونيسكو » ، ولكن الكل يشتم بصفاً موحدة لأجلها فيها ، أولاها السخط على العصر البشرى في العالم المعاصر ، وثانيها رفض القالب التقليدي للمسرح ، الأمر الذي يؤدي إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا تظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب في إيقاظ المشاهد في أثناء العرض ، وإفاحتة - بل وإثارةه عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذي يجعله يفكر في وضعه الفصيح في هذه الحياة .

فلا عجب إذن في أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألولة والأساليب السالدة ، ويفضل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، ويوجه خاص من اكتشافات العالم النفسى الشهير « سيغموند فرويد » ، المتعلقة بفرزة العناء والذوابع الحفية التي يستند إليها سلوكنا الإنساني .

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حرفة « لويجي برانديلو » Luigi Prandello في طريقة استخدامه للمسرح في

المسرح ، أو البعد الثاني للمسرح - كما سنوضحه فيما بعد .

لم يكن كتاب مسرح العبث يعترفون على الإطلاق بالمسرح التقليدي

وعندما يرفع السار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، ينتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويدور من الحديث الذي يلوم بينهما أنها لم يتفقا منذ زمن بعيد ، فيها شبه متلازمين منذ سنين ، وما ياداران إلى اختلاق أى موضوع يتحدثان فيه لجرّد كمل وشغل الفراغ القاتل الذى يشعران به ، ببارات جوفاء في معظمها ، لجرّد الحديث انتظارا لجرود المزموع :

استراجون : كل الناس سفهاء وفى منتهى الحفاقة (ينهض بمشقة ، ويلهث ، وهو يهرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويلهث إلى الناحية المعكسة ، إلى الكواليس من اليمين ، ويصدق النظر بعيدا .

ينظر إليه «فلاديير» باهتمام فى تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملق على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقيه لجأة بعيدا عنه باستياء .

فلاديير : آه ! (يصيح على الأرض)
(يعود فلاديير إلى قلب المسرح وينظر في الوسط تماما) .

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور)
مناظر مفرحة . (ليلتفت ثانية إلى «فلاديير») هيا بنا !

فلاديير : لا يمكن أن تفعل هذا .
استراجون : ولم لا ؟

فلاديير : إتنا نتظر «جودو» .
استراجون : آه ، حقا . (برهة) أتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟

فلاديير : ماذا ؟
استراجون : عجب أن نواصل الانتظار

فلاديير : لقد قال أمام الشجرة (ينظران إلى الشجرة)
أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون : ماهذا ؟
فلاديير : يبدو أنها شجرة زيزون .

استراجون : وأين أورالها ؟
فلاديير : لأبد أنها ماتت - جفت -

استراجون : جفت دموع الزيزون ؟
فلاديير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب .

استراجون : ربما كان هذا صبا وليس شجرة .
فلاديير : بل شجيرة .

استراجون : عشب .
فلاديير : إتنا .. (يثير رأيه) ماذا تريد أن تقول بالضبط ؟ إتنا أخطأنا

في تحديد المكان ؟
استراجون : المفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديير : إنه لم يؤكد أنه قادم .
استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديير : سنجيه غدا .
استراجون : ثم نأتى بعد غد .

الذى يجمع ويسل الجمهور بطريقة مألوقة ومنطقية ، في جو مريح ومستقر ، أفقه المشاهد وتعرف عليه ، فليس في مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحليكة الدرامية إلى ذروتها ، ثم تنتهى نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لا يرون الحياة كما يعيشها الإنسان جميلة ، بحيث تفصل وتحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، بحيث يضيّع المؤلف والمخرج والممثل ثل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر - في تقديرهم - هي تسج أو مزيج من الضحك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضاعة فهي حقيقة أبدية ، تارجح من أقصى المأساة إلى أقصى للمهاة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حقلا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والضحك والحزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أسد أبطاله :
ليس هناك شيء يثير الضحك في الدنيا مثل البؤس » . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون في حيرة ، أنضحك أم نبكى على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التي تجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو - إن شئت - مأساة الملهاء الكبرى ، وهي الحياة .

أى ملهأ أو أى مأساة نحى ؟
إن مسرح «بكت» مثلا يعرض لنا قضية الانتظار غير المحدى ، الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب شيء قد يحدث أو لا يحدث . وقد يكون هذا الشيء قدوم شخص مايلتصنا من مصيرنا للمعم ، وقد يكون الخلاص نفسه لؤلؤ العجزة اليائسين الذين هم البشر . ففى مسرحية (لعبة النهاية) ، التي عرضت على المسرح في سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات تحتضرت ضوه رمادى قائم ، واحدة منها لايمكنها الوقوف ، وهي شخصية «هام» Ham العجوز المشلول ، والثانية لايمكنها الجلوس ، وهي شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسيع ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بهما الشيخوخة منتهاها ، حتى إنها قد وضع كل منها في صندوق قمامة على حدة ، ولم يبق لها في الدنيا سوى السلية في التنزي والتكهن بالآلام الغير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى .

أما المسرحية الأخرى فهي «في انتظار جودو» ، التي سبق لنا ذكرها ، والتي قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin في سنة ١٩٥٣ . وهي تعرض لونا من الانتظار المصق لانهاية لم لصعولكن هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo «فلاديير» أو «ديدى» Vladimir-Didi وهما ينتظران شخصا أسطوريا على أل الأكل وهما يدعى «جودو» Godot ، فهو بالنسبة لما يعد الخلاص والأمل في المستقبل ، وإن كان أحدهما في امستان مفرط لا تراخ فيه ، في حين يغلب على الآخر القلق ثم اللال ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل في رؤياه .



فلاديمير : جازر .

استراجون : وحلم جرا ؟

فلاديمير : يعني ... المقصود ...

استراجون : إلى أن يأتي ؟

فلاديمير : إنك عديم الرحمة .

استراجون : لقد جئت بالأسس (١)

ويستمر الحديث على هذا النوع بين «استراجون» و«فلاديمير» أو «ديدي» و«جوجو» إلى أن يقدم شخصان آخران هما «بودزو» و«لوكي» Lucky-Pozo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه . ويذهب عندئذ أنهما السيد والعبد . ويظل «لوكي» صامتا غاما حتى يؤمر من سيده بأن «يفكر» ، فيبدأ في هذيان لاجد له ولا يفهم منه شيء . ثم يخفيان ويظهر فجأة غلام يشر بقدوم «جودو» في اليوم التالي . ولكن المشاهدين يتكلمون تقريبا في اليوم التالي وعلى نفس الخط ، وتنتهي المسرحية حيث بدأت .

ويمكن للمشاهد أن يتخيل انتظارا آخر إلى ملاءمة الله ، فالمصير المحتم على «فلاديمير» و«استراجون» أن ينتظروا هذا «الجودو» الذي لا يأتي ولا يأتي .

والملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس غط البداية ، إلى أن يسدل الستار على نفس المنظر الذي فتح عنه . وهو أمر يزيد الأشخاص إرباعا وتعبا وعجزا وإحساسا بالملل ، فيبرز نوع من التشكك في المظهر والتعبير على نحو يؤدي بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضيق بالوقت ، فيتأهب شعور بالأضواء إلى هؤلاء النساء في مشاركتهم انتظارهم لهذا الشخص الذي ربما لم يوجد على الإطلاق .

وهذه المشاركة تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلا يتحدث في السيرة مثلا . أي أن المشاهد يجد نفسه في عملية اندماج كلي ، لا من الناحية الذهنية فحسب ، بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية ، وهذا هو المقصود .

ويبدأ التفرج في التساؤل : ترى من «جودو» ، أو ما فائدة الانتظار ؟

فالمسرحية قطعاً غير مسلية بالمعنى الدارج . ومن الواضح أيضا أن أي إنسان يشاهد هذه المسرحية سيجد نفسه يفكر في وجود الجمهور ووجود الممثلين وغيب الشخص الرئيس الذي يحمل اسم المسرحية . وهو كذلك أن يجد أدنى فرصة للاسترخاء في مقعده على الإطلاق ، بل سيجد نفسه مندود الأضواء متوتر الحواس أمام ما يرى وما يسمع من عبارات وحركات غير مفهومة من الوهلة الأولى ، مرغبا على التفكير في كل ما يجسده الشخصيات أمامه على خشبة المسرح .

فالمعنى الأساسي ، كما هو الحال في أغلب مسرحيات البعث ، هو ذلك الوجود البشري اللقي في أي زمان أو أي مكان . ولذا لم تكن هناك أي محاولة في الإخراج مثلا لتحديد الزمان والمكان ، وإبراز معالم ديكور مسرحي بمعنى الكلمة ، بل كان هناك مجرد شجرة جافة ، وأريكة خشبية ، في أرض جرداء . وهذا هو كل ديكور هذه المسرحية .

والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى التقليدي في دنيا المسرح ، بل يتجه كل شيء على الإطلاق منذ اللحظة الأولى إلى شن هجوم عنيف وبلا هوادة على كل معتقدات الإنسان المعادي ومقدماته ، فظاهرًا كان هذا الهجوم أم مستترا . فبدأ بداية هذه اللعبة اللعبة ، أي انتظار لشيء ، تستطيع التحقق من رمزية هذا الاسم «جودو» من حيث إنه مشابه لكلمة «جود» بالإنجليزية أي (الله) .

وقد حاول كثير من النقاد أن يقرروا بين وجهة نظر «بكت» والمفكر الفرنسي «بلزياكسكال» Blaise Pascal من ناحية في نظريته الشهيرة : (حالة الإنسان بدون الله) ، وبينها وبين الفيلسوف الألماني «فريدريك نيتشه» Frédéric Nietzsche = من جهة أخرى - في اعتقاده (أن الله قد مات) ، بل يقرروا أيضا بين «بكت» وبين الفلسفة الوجودية السارتريّة المحدثه .

وكل هذا يمكن الخلوص إليه في ضوء العرض نفسه الذي يستمر حوالي ساعتين ونصف ساعة دون ظهور «جودو» ، ويقال لنا من أن إلى آخر خلاله إنه قد يحضر يوما ما ، في وقت ما .

ولكن كيف نحض الوقت ، نحن المشاهدين والممثلين ، في انتظار الغائب الأسطوري ؟ فللمشاهد عليه أن ينتظر حدوث شيء من خلال العرض (ولا نقول الحدث) ، أما الممثل فيقول أي شيء : فهو يعلم علم اليقين أن الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك . والوقت أو الزمن هو الشخصية الجوهرية ، أو هو العنصر الأساسي ، إذا جازنا هذا التعبير ، في أي مسرحية من مسرح البعث . وهو يؤدي بالإنسان حثا إلى الشيوخة والعجز ثم الفناء المؤكد الذي لا مفر منه .

والزمن المسرحي هنا دائري ، أي أنه ينتهي حيث بدأ تقريبا ، وهذا يوضح لنا أن كل يوم ماضٍ ولا تكرار مستحيل لما سبقه وما سيبهه . فليست هناك نهاية ، لاستيعادة ولا مأساوية ، كما سبق لنا القول ، بل النهاية تكرار طبق الأصل للبداية . وهذا ما جعل «ديدي» و«جوجو» لا يميزان بين أيام الأسبوع ، فكل يوم يشبه الآخر في الملل والرتابة :

مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ، ففكرة اللجوء إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة في عالم عرف القنبلة الذرية والملياردية ، وذواق مرارة الحروب البشعة والكوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلّت به أزمات اقتصادية خطيرة ، أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المجتمع بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للقيم العليا التي يستند إليها الإنسان في سلوكه ، والتي يعتمد عليها في تصرفاته الشخصية والاجتماعية ، ففكرة الإيمان ذاتها - كما رأينا - انصهرت أو اختفت على أثر كل ماحلت من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإلقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه ، فقبله أن يتحمل مسئولية قدره ووجوده ، مثلاً أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة البحث نفسه ، فلا يمكن لإنسان أن يرجع بمسئولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد عليها في كل شيء ، ويعمل بها حدوث كل شيء .

لقد صار حثا على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لا عون ولا أمل في القرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ، فالوجود البشري يأتي من العلم وبغنى في العلم . وإلى أن نحلّ النهاية ، على الإنسان أن يواجه واقعهم على نحو ماقتل شخصيات المسرح .

وغير مثال على ذلك ، وجود « تاج » و « ميل » و « جويسون » في صندوق قامة ، وغير قادرين على الخروج منها إطلاقا .

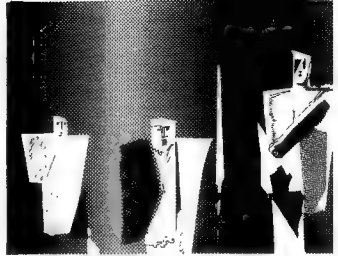
ونفس الشيء يكرر بصورة أخرى في : « آه ! الأيام الجميلة »^(٧) ، حيث تغفل الشخصية الرئيسية وهي حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها من تل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعها . وهي تستمر في حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأي محاولة للقرار من هذا القدر المحترم ، هي إما مستحيلة بسبب العجز للمادى ، كالتشلل والكساح والشيخوخة والمرض ، وإما منتهية إلى القتل المؤكد . والشرا ملتصقون اثنين اثنين في صورة أزواج أو أصدقاء ، كما رأينا في حالة « ديدى » و « جوجو » ، و « لامي » و « يودزو » ، و « تاج » و « ديل » ، و « هام » و « كولف » .

وأيضا فإن فكرة الموت القريب التي تلازم الإنسان أينما كان ، تعود فتظهر في مسرحية « صلاة » لأريال ، حيث نجد شخصين ، المقروض أنها زوج وزوجة ، يصلبان على قبر ما .

أما عند « جويسون يونيسكو » ، فخططنا فكرة النهاية أو القناء البشري المحترم في صورة أخرى هي في رأينا أكثر تأثيرا وشراسة لأنها في قالب هزلي ، على نحو ماستري .

لقد قدر للإنسان أن يستمر في هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروته ، أي نهاية اللعبة ، ألا وهي فتاؤه . أما أيام حياته فما هي إلا برؤس وشقاء . فلماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقيت بها في عالم قاس شرس في قسوته ، فالأشياء التي من حولنا تحمطنا بصمت رهيب ، ولا تستجيب لنا إلا عندما تملأنا أو ترهقنا أو تسحقنا سحقا . ومن ثم يبدو



استراجيون : ولكن أي سبت ؟ وهل نحن في يوم السبت ؟ ألا يكون يوم الأحد مثلا ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟ فلا ديجير : (ينظر حوله في رعب كأن تاريخ اليوم عدد في المنظر الذي يحلق فيه بيأس) لا ، ليس هذا محقولا . استراجيون : أو نحن في يوم الخميس ؟ فلا ديجير : ولكن ما الحل ؟^(٨) .

وتجديد المسرحية بفصلين ، يوضح لنا أنها على هذا الخط الاستراتيجي نفسه ، فليست هناك أي ديناميكية في الأحداث يعمل الخط الدرامي بتصاعد مثلا ، ولكن الوضع يظل على ما هو عليه ، على نحو يدل على رتابة الحياة وعدم حدوث أي تغيير فيها .

وليست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامي مفهوم ، فإذا ما أقدم أي من الشخصوس على أي عمل فإنه سرعان ما يبدل عن الفكرة بمجرد التفكير فيها . فالشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف ، بل تصبح شخصية هزلية أقرب إلى مهرج السيمك ، إذ تستمر في حياة لا معنى لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حاسة وبلا حرارة حتى إنها تصيب الطفرح بجنبة أمل أو أسياخ نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أي قرار أو الإقدام على التصرف اللازم من طرف معين . وتربّذ من توتر المشاهد تلك العبارات التافهة السطحية التي لا معنى لها على الإطلاق ، على الأقل في مستهل الحوار ، شأنها في هذا شأن الأهمية التي تمنح لألفه الأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام البالغ الذي أبداه « استراجون » أو « جوجو » في القضاة الحذاء البالي ، وفي التركيز الشديد حين راح يحلق بنظره في داخله ، ثم يليه أخيرا دون أي تغيير أو تعليل .

وعلى الجملة يتضح أنه ليس هناك أي حل لأي شيء ، فكل شيء زائف أو زائل حتى النهاية ، فالحياة هي القفركا يذكر بكت في مسرحية « لعبة النهاية »^(٩) ، وهي سلسلة من المذاب المرحل ، ينوقها الإنسان في الشيخوخة قبل أن يتلاشى في العدم .

والشيء الواضح من خلال المسرحية أنه لا مكان للحل اللين ،

هذا العالم كأنه آلة عملاقة مفرقة تنفك بالبشر وتقتضى عليهم الكلاباب .
إن الوجود الحقيقي مهدد دائما بالابلا وجود ، متمثلا في الصمت ،
والفراغ ، والمثل ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان
على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب اللدنة الحاضرة ، يؤدى غرضا
معينا محدودا هو الإنتاج المادى للمعوس لرضاء المجتمع البرجوازى
الحديث ، أو للمعانة في استغلال المجتمع لأخر عن طريق الحروب .

هذا هو الشيء القاطع الذى لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤثلا
ومضجيا قد حدث يسمى بالإيديولوجيات ، ولم يعد أى تفكير مصرى
يطابق الحقيقة ، فباسم الإيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى
خزاف لفظية ، أو إلى وسائل استغلال مستتر ، يسلب الشعوب حقها
في الحرية ، ومن ثم في الحياة الآدمية .

وهذا ما يبدو واضحا في مسرحية «جوزين إيونسكو» السياسية
«الحريات» Rhinocéros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار
النازى الذى حول المجتمع الأوروبى بعد الحرب المالية الثانية في عميلة
الكاتب إلى خيرات ، أى إلى نوع شر من وقاس من الحيوان ، يزداد
ضراوة عندما يثار ولا يعرف أنيسا أو أليفا ، بل يعيش دائما منزلا
وحيدا .

وفكرة العزلة والانفرادية تمتنع بتعصب الأند في مسرح البعث
بصفة عامة ، وفي مسرح «جوزين إيونسكو» بصفة خاصة .

فبالرغم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية ، تتحرك
وتتدور وتجيء في الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ،
ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تعصيه بالجنون .

والبطل (إذا سمعنا له باستخدام هذا الوصف) إذ أصبح بطلا بلا
بطولة) هو أشبه بالدمية المتحركة في مسرح العرائس مثلا ، أو أشبه
بمخرج السيرك المزلزل الضاحك الباكي . إنه شخصية تتمركز حول ذاتها ،
وتثبت وجودها بقدر ماتتخل في صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم
صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من
منطلق غريزة عدوانية وليس من منطلق أحاسيس المودة والمطعم . ذلك
أن الإنسان أساسا يعانى من الحياة ولا يتمتع بها ، كما رأينا في مسرح
«بكت» . ومن ثم تنتهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من
العزلة والتوحد .

وهكذا فإن مسرح البعث في إجماله يبرز لنا توحيد الإنسان وعزله
بكل أبعادها المروعة . وهذا ما أبرزه مسرح «أداموف» و«شاه»
و«جوين» و«بكت» و«إيونسكو» و«فرحة الإنسان المعاصر الموحدة»
تعد ركيزة أساسية لمسرح البعث .

إن المرء ليتابه الشعور بالكآبة حين لا يجد - وهو في قلب الزحام -
من يشاركه غناؤه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لا يجد ما يؤمن
به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا علما خائفا وغيفا ،
يطوفه في قسوة ، وغاصره بالآفة التى تغمره أو تطارده حتى النهاية ،
وهذا ما يرمز إليه «إيونسكو» مثلا بكتائر المتاع وقطع الأثاث الذى يزحم

السم والشفقة في مسرحيته ولستأجر الجديد»^(٨) أو كتائر وعش
الغراب» التى يتضاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية
«أميلية أو كيف تتخلص منه»^(٩) لنفس الكاتب . أما علاقة الأكراد
بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مضجعة هى علاقة المستغل
بالمستغل ، في علاقة «لكى» و«بودزو» في مسرحية «بكت» .
وكذلك الحال في مسرحية «جان جوين» (الزواج)^(١٠) وغيرها .

أما علاقة الزوج فى الموهلة الكبرى والشلل الشاغل «لإيونسكو»
حيث تمثل أهم العالم في علته المسرحى . ونذكر على سبيل المثال
مسرحية «المغنية الصلواة»^(١١) ، التى تقدم إلينا زوجين هما (مستر ومستر
ميث) ، وهما من ضواحي لندن ، حيث يرفع الستار عن ثروة الزوجة
التي تبدو كأنها في جلسة عائلية هادئة ، فهى تحيك جوارب زوجها
الجالس في كرسيه ، مستغرقة في قراءة الصحف ، ولكن سرعان ما تنقلب
هذه الثروة إلى شبه هليان أو طلوسة ، تثير للمشاهد نفسه إلى أقصى
درجة . وللدعش أن الزوج لا يستجيب لها إلا بهيمه من حين إلى
آخر ، على نحو يبرهن عدم إكترائه مطلقا لما تقول زوجته . ثم باقى
زوجان آخران هما من أصداقها ، قادمين لزيارة «آل ميث» ،
ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكثف ، بمحض
الصدقة ، ومن خلال سياق ألحوار المزلزل للغاية ، أنها زوجة مستر
«مارتن» ، فهى تقطن في نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق -
على حد تعبيرها - إذ يتضح لها أنها يتقاسمان نفس الفراش ، وأن لها
نفس الطفلة ...

وهكذا تبدو لنا الفجوة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيام
اتصال روحى أو وجدانى حقيقى يربط بين شخصين من المفروض أن
تجمع بينهما أسمى علاقة وأعمقها . ولكن ضواغط الظروف الاجتماعية
المعاصرة تجعد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها
الحب لغير البقاء كما يتضح في مسرحية «إيونسكو» (جاك أو
الخنزير)^(١٢) و«المستقل في البيض»^(١٣) . «فجلك» سيترجم حسب
اختيار أهله وزعيمهم عروسة «روبرت» التى قد تكون «روبرت رقم ١»
أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» ، فلا فرق ، إذ المهم أنها أنثى .
وهذا هو الشيء الوحيد الذى يؤخذ في الحساب .

و«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهى بهذه الطريقة تستطيع أن تحق
مشاعرها . وفي مسرحيته «هلوسة ثنائية»^(١٤) تقدر ما تشاء ، تتضاءل
الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهى بلا إسم مميز .
وتتطور المناقشة الحامية بينها إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو : ولكن أصنى ، أصنى إلى على الأمل .

هى : وماذا تريد أن أصنى إليه ؟ إلى أصمت وأصنى إليك منذ سبعة
عشر عاما ؟ سبعة عشر عاما وقد انتزعتنى من زوجى ، من بيتى .

هو : ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن .

هى : أى مسألة ؟

هو : المسألة التى تناقشها .

هى : انتهى الأمر ؟ ليس هناك مسألة . التوافق والسلمة هما نفس
الحيوان .

وتتجلى هنا ثقافة العبارات ، بل ثقافة الموضوع نفسه الذي يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بها حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهريّة أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينهما ، وكل ما يربط بينهما هو إحساس بالندم والمرارة لهذا الارتباط المثير للشكفة أو للاشمئزاز ، مثلاً رأينا في حالة « تاج » و « نيل » .

وهكذا تظهر لنا القفوة ، حيث تصبح المرأة مجرد رقم يتعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها ، وتصبح صفاتها الأساسية هي أن تبيض و سلة كبيرة حتى يتكاثر البيض ، تعبيرا عن قدرتها على الإنجاب المستمر لتتميم العالم الذي يرقص على الهيدروجين بلا حساب للأخطار والأحوال ، فقد يتغير هذا الهيدروجين يوما تفتى المدينة إلى البشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عموم شكلت الخطر الجسيم الذي هدد كيان المرء للعاصر وجعله لا يؤمن بشيء من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة الناية الإلهية ، واستنكار الأوضاع الاستبدادية والشعارات المزيفة .

وكل نوع من الطغيان أو السلطة المشاوية الطاغية مرفوض من أساسه ، وما من شيء يعطى الإنسان الحق في فرض سلطانه على الآخر أو قمع حريته .

ومن هنا رأينا كتاب مسرح البحث يعرضون مظاهر السلطة في أبشع صورة ، خصوصا في مسرح « آدموف » و « جوينه » و « إوينسكو » الذي رسم لنا صورة قمع السلطة المنوية في مسرحيته الشهيرة « الدرس » . فالأستاذ يكاد يقتل فرسيه ، أي تلميذته ، لعدم استيعابها السريع لكل ما يلقنها إياه . وتظهر لنا كذلك ملامح من القمع الذي تغارسه السلطة في « شهداء الواجب »⁽¹⁰⁾ ، مثلا ، حيث يكاد البطل الهزل يفتن تحت ضوابط الشرطي الذي يأمره بالأكل والفضح بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى غرائبت ، أو غيرهم من الحكام الطغاة في أي نظام ، وقد تكون إرهابية لتزييف الایدولوجيات ، وتفصيل المرء وتعريضه للضغاع ، وهذا ما يعلجه مسرح « جوينه » أساسا .

والسلطة قد تبدو لنا في شخص الحاكم أو الشرطي أو رئيس العمل أو الزوجة أو حتى الخادمة ، وهذا أحدث نوع من الاستغلال في الطبقة البرجوازية التي أصبحت مستعبدة نتيجة لمطالب الحياة العصرية ، ونتيجة للإفراط في الترف والبلخ والرخاء للادى من ناحية ، وأسيرة - من ناحية أخرى - للقلق والفتائل والمظهريات التي تتحكم في كل سلوكياتها . وفي هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص في مكانها الصحيح ، حتى إن الخادمة تؤنب سادتها في عنف يدهو إلى الدهشة ، كما هو في « الملتقى الصلواة » ، وتتواضع مع الأستاذ في « الدرس » . وفي مسرح « جوينه » يتقلب الوضع تماما فتأخذ مكان سيدتها في مسرحية « الخادومات »⁽¹¹⁾ .

ومن هنا نستطيع أسلوبا حرقيا حديثا استخدامه بلا استثناء جميع كتاب مسرح البحث ، وهو استخدام البعد الثقافي في المسرح .

- هو : لا ليسا بنفس الحيوان .
 هي : أجل بل هما نفس الشيء .
 هو : ولكن كل الناس سيقولون لك ذلك .
 هي : أى ناس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أجب .
 هو : ثم ماذا ؟
 هي : والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟
 هو : نعم . ثم ماذا ؟
 هي : والقوقعة والسلحفاة ألم تتقوقعا في جلدهما هذا ؟
 هو : نعم . ثم ماذا ؟
 هي : أليس السلحفاة أو القوقعة حيوانا بطيئا لرجا ذا جسم قصير ؟
 أليس نوعا من الزواحف الصغيرة ؟
 هو : نعم . ثم ماذا ؟
 هي : ثم ألا ترى أنني أستدل وأثبت ؟ ألا يقال بطيء مثل السلحفاة ، أى بطيء مثل القواقع ؟ والقواقع ، أعني السلحفاة ، ألا ترتحف الواحدة بنفس الطريقة مثل الأخرى ؟
 هو : ليس كذلك تماما .
 هي : ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لا ترتحف ؟
 هو : أجل .
 هي : ألا ترى نفس الشيء بالنسبة للسلحفاة .
 هو : بل .
 هي : عتيد افرقع ؟ اشرح لي لماذا ؟
 هو : لأن
 هي : السلحفاة ، أى القوقعة ، تنززه بمنزها الذي شيدته بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع .
 هو : القوقعة قريبة من الحلزون ؛ فهي قوقعة بدون منزل . أما السلحفاة فلا صلة لها بالحلزون ، ها ! أترين الآن أنك لست على حق ؟
 هي : ولكن المفهمي ، إنها للمتخصص في علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا لست على حق .
 هو : لأن لأن
 هي : تحدث عن هذه الفوارق ، إذا كانت هناك فوارق .
 هو : لأن الفوارق ، ولكن هناك أيضا مجرد تشابه ؛ أنا لا أنكر ذلك .
 هي : إذن لماذا أنت مستمر في الإنكار ؟
 هو : الفوارق ، هي أن هي أن ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريدني أن أعترف بها ؟ كل هذا صعب جدا ، ثم إنى شرحت لك كل شيء من قبل ولن نبدا المناقشة من جديد . لقد ضاقت صبرى .
 هي : إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع إبداء الأسباب مجرد أنه ليست لديك أسباب . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك سيئ النية . إنك دائما سيئ النية .

الكوميديا الشعبية العظيمة المبالغ فيها . كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في نفسه الدفينة غريزة الضحك التي تخرج عنه وعن كل ما هو مكتوب في نفسه .

فالإضحاحك أسمى رسالة للمسرح مادم غير مبذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن « شر البلية ما يضحك » ففكرة الضحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكون في غاية التبل والشجاعة ، التبل لأنه يشارك شخصا أي شعور يستطيع أن يجفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح العبث يلقنا درساً في المحبة والإنهاء ، كما يعلمنا كيفية التخلص من عيوبنا الدفينة ، ومعتقداتنا المتجمدة ، بأن نسخر منها ونهزأ بها ، فنكون بعد ذلك أقوى من ذاتنا ، وأقدر على تجاوزها . في هذه الحالة ، فتخلص من التعلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره ، يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن منطلق الإحساس بالمسؤولية الكاملة .

وبذلك يعد مسرح العبث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها لتربحها على مواجهة نفسه أولاً ، والآخرين ثانياً ، ثم العالم المحيط به ثالثاً ، فيرفض الزكود الفكري والجمود في الإحساس والترفيف في الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنساناً يتم بالحقيقة ، وربما استرد - في هذه الحالة - أملاً في أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، في عالم تسوده قيم عليا ، وإستقامة مشرقة ، في مجتمع كريم متجاوب مثل الذي يحلم به « بيرانجيلو » ، بطل « إيرنيسكو » المالبطوني .

تُرى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح العبث ؟

● هوامش

- (1) Léonard Fronko, Théâtre d'Avant-garde—Desoel 1963, P. 13.
- (2) Martin Esslin, Théâtre de l'Absurde-Bochet chasteel 1963, P. 28.
- (3) Albert Camus, Le mythe de Sisyphe.
- (4) Samuel Beckett, En attendant godot. Acte I scene 1.
- (5) S. Beckett, En attendant godot. op. cit.
- (6) Samuel Beckett, Fin de Partie.
- (7) Samuel Beckett, Ohi Les Bonux Jourx.
- (8) Engèle Ionesco, Le Nouveau Locataire.
- (9) Eugène Ionesco, Amélie ou Comment s'en débarrasser.
- (10) Jean Genet, Les Nègres.
- (11) Eugène Ionesco, La Cantatrice Choeur.
- (12) Eugène Ionesco, Jacques on la nommait.
- (13) Eugène Ionesco, L'Aventur est dans les oeufs.
- (14) Eugène Ionesco, D'être à demi-(Ainsi qu'on veut).
- (15) Eugène Ionesco, Victimes du deroul.
- (16) Jean Genet, Les Bonnes.
- (17) Eugène Ionesco, Taux gages.

وهذا الأسلوب مستمد من الكاتب المسرحي الإيطالي المعاصر «لويجي بيرانديللو» ، الذي يعد ثالثاً في تجربة المسرح الحديث . فالبعد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكن للمثل عن طريق العودة إلى الوراء من أن يقتصر دوراً مزدوجاً لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتجلى أنه يمسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته . وهنا يتدخل علم النفس بصورة مباشرة ، حيث يكون هذا العرض في البعد الثاني للمسرح ممراً عن كل ما يتجول في اللاشعور أو في العقل الباطن للشخصية الأصدية . وطبيعي أن يظهر أساساً الخناخ الفريزة الجنسية أو الفريزة العدوانية التي تحكم سلوك البشر . مثلاً هو الحال في مسرحية «إيرنيسكو» شهدها «الواجب» . التي سبق أن تحدثنا عنها ومسرحية «قاتل بدون أجر»^(١٧) ، حيث يقتل القاتل مجرد لذة القتل .

ونتقل الآن إلى نقطة مهمة في حرية العمل الدرامي ، فأكثر مسرحيات العبث ، تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى التضخيم إلى حد المبالغة المفرطة التي تصل إلى درجة الكاريكاتير في المظهر وفي الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بعامه فإن الكلام لم يعد له معنى في دنيا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات جوفاء أو مسطرة مفرطة . ومن أمثله الواضحة الحوار الذي دار في «الخراشيت» حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومثيله الأفريقي ؛ وكذلك استطراد الفيلسوف في مسطرة يربد أن يؤكد بما أنه لافرق بين القط والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل ، وإذا ن فكل الكلاب تقطط والعكس صحيح .

والمنصر الأكبر المهم في حرية مسرحيات العبث هو عدم التطابق Inadequation ، أي عدم ملائمة الكلمة للموقف ، أو الموقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولتبدأ بالمتون الذي يشير مثلا إلى مذلول معين ، ليس له علاقة بالنص كما ورد في «الغنية الصلحاء» التي لا أثر فيها لأي معنى صلحاء أو ذات شر .

وهكذا يكون عدم التطابق عصباً مما في مفهوم فلسفة العبث نفسها ؛ فالتاس يقولون مالا يفعلون ، ولا يقصدون مايقصدون عليه ، وهكذا .

فتلا نقول شخصية إنها ذاهية وتمكث وتندى شخصية أنها سعيده وتبلى في غاية الاكتئاب ؛ وقوم ينتظرون في لحظة بالغة خطايا يغضب فيهم ، فيضج أنه أبكم وأصم ؛ ويبدأ حفل استقبال حافل لسبعين مدعواً وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قبل كيف أن «جودو» يشير بأصبعه ولكن لا يأتى ؛ وكيف أن استراجنو يهد بالقرار ولا ينجح . وهذا كله يؤكد الإحساس بالترفع أو بالخلع الذي يقرب على كل حركة وكل فعل بشري .

وإذا كان «بكت» يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحاً قائماً ، بما يحكي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني ، فإن «إيرنيسكو» ، العملاق الآخر في مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماماً ؛ فهو يضع هذا الترف في الواقع بطريقة هزلية كوميدية خالصة ، حتى إنه يتبع بها أقصى حدود «الفاغص» Farce ، أي

مسرح الغضب

انظر إلى الماضي في غضب مسرحية تقليدية

قامت فرقة المسرح الإنجليزي بعرض مسرحية «انظر إلى الماضي في غضب» على مسرح البلاط الملكي بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦، وعندما عرفت المسرحية للمرة الأولى على المسرح، كتب كيث تينان في الأوبزرفر يقول: «تقدم مسرحية انظر إلى الماضي في غضب شباب مابعد الحرب كما هو بالضبط، إنها معجزة صغيرة، إذ إن كل الصفات موجودة بها، تلك الصفات التي كدنا نبأس من مشاهدتها على المسرح»^(١)، وقد كان لهذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد. إذ لم يكن من السهل تجاهل رأي كيث تينان، ولذلك اعتبر النقاد انظر إلى الماضي في غضب مسرحية فورية سوف تعهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية^(٢). ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن في استطاعته أن يتجر الآمال التي ألقيت على عاتقه، وكذا المسرحية لم تعهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية. فالمرسحات التي كتبها جون أوسبورن بعد انظر إلى الماضي في غضب فقدت أي «غضب» استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى. وأمكن ترويض المؤلف المسرحي «الغاضب» إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض في المسارح التي تدار بطريقة تجارية وفي السينما والتلفزيون.

نجيب فياق أندراوس

كيف يتصل الناس بعضهم بالبعض الآخر^(٣)، كما لو كان الرجال والنساء ليس لديهم ما يتكلمون فيه أو يتعمون به إلا الجنس.

إنها مسرحية كئيبة مليئة بالحزن والدموع تنفتح إلى الأمل والضحك^(٤) وتبدأ مسرحية انظر إلى الماضي في غضب - التي يعتبرها بعض النقاد «ميلودراما»^(٥) - بعد ظهر أحد أيام الآحاد، بزوجين شابين: جيمي يورور وآيسون، وهما يعيشان في مسكن مكون من غرفة واحدة، غرفة «الكرار» بأحد البيوت الواسعة المبنية على الطراز الفيكتوري. وللشده الذي تبدأ به للمسرحية منير إلى حد ما، فجيمي وكليف - صديقه - يقرآن الجرائد بينما تقوم آيسون بكى بعض الملابس. وتكليف هذا الذي يظهر في الحجرة مع الزوجين الشابين هو - كما تتبين من الحوار - صديق لجيمي ويسكن في حجرة أخرى من نفس المنزل، ولكنه يقضى أغلب أوقاته مع الزوجين الشابين. والواقع أن

وإذا كان هدف الأدب الأساسي ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته^(٦) كما يقول كيارى في كتابه علامات في الدراما المعاصرة، فإن انظر إلى الماضي في غضب تفشل تماماً في تحقيق الهدف الأساسي للأدب. فهي لا تكشف للمجتمع عن حقيقته، بل تنشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالاً. إنها تتجاهل الأغلبية الساحقة للجيل الجديد، تلك الأغلبية التي تساعد في تنمية القدرات الإنسانية وتقديمها، وتزكز على هؤلاء الذين يعيشون في فراغ، ويمتقدون أن تحقيق رغباتهم الجنسية هو الهدف الأسمى في الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدرة الفرد والجماعة على الكفاح.

ويعترف أوسبورن نفسه بهذه الحقيقة، فهو يقول في حديثه لتيلزوي: «أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال والنساء هي الأشياء الحيوية في الحياة.. واهتماماتي تتركز أساساً في العلاقات بين الناس،

أوسبورن هنا يقلد برنارد شو في «المعيشة الثلاثية» البريتية التي خلدها في مسرحية «كانتليدا»^(١٧).

وكليف - حسب كلام جيبى - هو الصديق الوحيد الذى تبقى له ، وهو في نفس من جيبى ، قصير القامة ، أمير اللون ذو عظام بارزة في الوجه ، وهو يتبع بالذكاء الفطري الحزين الذى يميز الذين يتفقون أنفسهم بأنفسهم ، ويمكن اعتباره «التقيض الطبيعي اللطيف لتصرفات جيبى»^(١٨) . لقد يتشارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى خلقيتها الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشعور بالعداء ، فكليف يقول : «إننا متعادون على الشجار والإثارة في الحلى التى جئت منه»^(١٩).

ويلى جيبى في نهاية المسرحية برأيه في كليف فيقول له : «لقد كنت صديقاً طيباً ، كريماً وطيباً ، ولكن على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دسنة من أمثال هيلينا بالنسبة في ولأى شخص آخر»^(٢٠) ، ويقول هيلينا : «إنه سائل زرق فلد ، ولكنه ذو قلب كبير ... وهذا كاف ليجهلك تغفيري له لى شئ»^(٢١).

وكون جيبى وكليف يحبان بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو بمنتهى الوضوح في نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التى يقدمها كليف لرحله لا صلة لها من قريب أو بعيد بخلافاتها اليومية : «إن كشك الحلو ليس شيئاً ولكنى أعتقد أنى لأبد أن أحاول شيئاً آخر ... أعتقد أن هيلينا تقامى الكثير من وجود رجلين في هذا المكان ، وسعائى أقل إذا لم يوجد هنا سواك ... أعتقد أنه يجب على أن أبحث عن فتاة لا تنتم إلا لى»^(٢٢).

وهذه الأسباب التى يلى بها كليف يمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تمكس شخصيته ، فالبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيبى لأن ملاسه قد استغست أو تلفت ، فإنه يفقد القدرة على الحركة ويبحث عن أليسون أو هيلينا كما يفعل الطفل الخائف . فجيبي يثير انتباهه مثلاً إلى أنه قد أنفقت بطلونه ، فلا يفعل كليف شيئاً إلا أن يستدير إلى أليسون ويقول : «ماذا أفعل يا جيباتى ؟»^(٢٣) ويحدث نفس الشئ فيما بعد عندما يتشارك مع جيبى فيسحق قبضه ، إذ إنه لا يفعل شيئاً إلا أن ينظر مستغيثاً إلى هيلينا : «انظري ! لقد اتسخت»^(٢٤) . وعندما تعرض عليه هيلينا أن تنسله له يتردد حتى يجره جيبى وهيلينا على إعطائه لها .

وتبدو هذه البساطة في جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعاير جيبى بجهله فإنه لا يزيد عن قوله : «نعم ! وغير متعلم !» ، ويطعن بهد ذلك بالحظاظ : «إلى أحاول أن أرتق بنفسى»^(٢٥) . وهو يعبر بنفس البساطة عن آرائه حتى في مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيبى على الخطاب الذى أرسلته فتاة مراقبة فخر إحدى الجرائك تنسخر فيه جا إذا كانت ستفقد احترام صديقها إذا ما أصطته ، يقول : «أتركوكى معها ... هذا كل ما أريد»^(٢٦).

ويشعر كليف بعاطفة حقيقة نحو أليسون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها

إلا بالكلمات واللمسات البريئة ، فصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يضع يده برقة على أليسون ويقول : «كيف حالك يا عزيزتى ؟» ، ولماذا لا تتركين كل هذا وتسرعين قليلاً ؟ يبدو عليك التعب»^(٢٧) ، وشكراً يا جيباتى !»^(٢٨) ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعبر أليسون امرأة جميلة جداً وجذابة جداً ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»^(٢٩) . وقد يقبل عليها ثم يضع أصابعها في فمه ويقول : «إن يدك لليلة مغرية ... هم ... سأعصها»^(٣٠) . وهو يقف دائماً بجانبها ضد جيبى ويحاول أن يدافع عنها ضد تصرفات جيبى العنيفة قاللاً : «أترك هذه الفتاة المسكينى في حالها ... إنها مشغولة»^(٣١).

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر في صداقة مع جيبى ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيبى أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيلينا أن تجد لك الفتاة المسكينة ... إحدى صديقاتها الزيات ... أكوام من المال وبدون مخ ... هذا ما نحتاج إليه»^(٣٢).

ولقد فعل جيبى بورت - بطلي المسرحية - ما ينصح به كليف بالضبط ، أى تروج من فتاة تمتلك أكواماً من المال وبدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيبى كشاب من أصل بروليتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو غليل ، طويل القامة ، في حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى ستره بالية جيداً من الصوف التويد وقصص قاذلة ، وهو خليط مشوش من الإخلاص والحبث المرح ، من الرقة والقسوة المطلقة ، قلق ، ملحاح ، متكبر إلى أقصى الحدود ، وهى صفات تنفر منه ذوى الإحساس وفادقيه على السواء ، وهو ولى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو وفاء واضح ، وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن يكون صداقات قليلة . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهفاً إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جعاجعاً ثثاراً ، وكونه حاداً عنيفاً إلى الحد الذى يجعله غير ملائم بأى شئ»^(٣٣).

وهذا الوصف لجيبى بورت مهم إلى أقصى حد ، ويمكن تكييفه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيبى الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدم لنا جيبى بورت كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يفشل في ذلك ، إذ يبدو جيبى محافظاً ، بل ورجعياً في بعض الأحيان ، خلال المسرحية .^(٣٤) حقاً إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سوقى ويفتقد العمق والأصالة . فهو مثلاً يسخر من أسقف برومل لأنه - حسب ما جاء بإحدى الجرائك - يوجه نداء مؤثراً جداً إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما في وسعهم للإسهام في صناعة القنبلة المبروجينية»^(٣٥) . وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، فرجال الدين بعامة لا يمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار . وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لا يمكن أن تفعل ذلك ، بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء لن تواتهم الجريدة على الترويج لها علناً .

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن الفوضى



الاجتماعية السائدة بصورة أوضح : « ولكن يجب أن أقول إنه لكثير جداً أن نعيش في العصر الأمريكي ... إلا إذا كنا أمريكيين طبعاً . ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين . »^(١٤) ومع ذلك ، فإن هجومه سطحي ولا يتعمق أسباب هذا « العصر الأمريكي » . إنه مجرد هجوم ساذج ، مثل الكلام الذي نسمعه من أجدادنا عندما يتحسرون على الماضي ويودون عودة هذا الماضي لأنهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية للأجيال الصاعدة . تلك الاتجاهات التي « يستوردها » الشباب من الدول التي هي أكثر تقدماً . وجبى نفسه مقتنع بهذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا بد لي أن أعترف بذلك ، وأعتقد أنني أستطيع أن أدرك ما شرب به أبوها عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جنود الكتيبة الإدواردية القديمة يصنعون عالمهم الصغير المحسود يبدو جذاباً إلى حد كبير ... الفطائر المصنوعة منزلياً ، ولعبة الكروكييت ، والأفكار البراقة ، والملابس الرسمية اللامعة نفس الصورة دائماً : فصل الصيف ، الأيام المشمسة الطويلة ، مجلدات الشعر الصغيرة ، الملابس البيضاء المنشأة ، رائحة النشاء .. يالها من صورة رومانسية برغم أنها خيالية طبعاً ! فلا بد أنها قد أمطرت أعيننا ، ومع ذلك حتى أنا أتحسر على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا ... إذا كان المرء لا يتخيل علناً خصا به ، فإنه يسمد بشعوره بالتحسر لزوال عالم شخص آخر . »^(١٥)

ولكن إذا كان جيبى قد نجح في تحليل شخصية الكولونيل ردفيرين فإن تحليله للأحداث السياسية سطحي إلى حد كبير . « إننا نستورد طعامنا من باريس وسيستأمن من موسكو وأخلاقاً من بور سعيد . »^(١٦) وهذه العبارة قد دفعت غالبية القراء الذين يقتفرون إلى الخلفية الاقتصادية - الاجتماعية إلى الوقوع في الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان يتكلم عن أزمة سنة ١٩٥٦ الخطيرتين . يقول جون واسل ليولر في كتابه جون أوسبورن - انظر إلى الماضي في غضب : « سنة ١٩٥٦ ، السنة التي أخرجت فيها مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، كانت حافلة بالأسباب المثيرة للاهتمام أو الإحباط ، حسبما ينظر إليها الإنسان . ففى الحفر ، ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التي فرضها الروس وقبعت روسيا بالحد بالطريقة الإمبريالية التقليدية ، أى بإرسال الدبابات ، في حين أخذ العالم يشاهد ولا يفعل شيئاً . وفي البحر الأبيض المتوسط أعلنت الحكومة المصرية أنها مستعدة على قناة السويس التي كانت حتى ذلك الوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو - فرنسية . وفي محاولة غريبة لإحياء دبلوماسية البوراج التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ، أرسلت بريطانيا وفرة قواتها لحلها مصالحها في منطقة السويس . والنتيجة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القتال وجدت نفسها وحيدة دون مساندة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضي التي احتلتها إلى الأمم المتحدة التي أعادتها إلى مصر . لم تثبت المغامرة كلها إلا أن أيام هذه التحركات الإمبريالية المنظرية قد ولت ، وأن بريطانيا لا بد لها من أن تقبل مقعداً في المؤرخة فيما يخص بالمشاكل العالمية ... كل هذه الأحداث أسهمت في خلق المناخ الذي ظهرت فيه مسرحية انظر إلى الماضي في غضب لأول مرة وهكذا بنت نجاحها تدريجياً . »^(١٧) فإذا تركنا جانباً تحليل ليولر للأزميتين العاليتين ، لأنه أقرب إلى أن يعكس وجهة نظره بوصفه مواطناً بريطانيا منه إلى أن يناقش الحقائق بطريقة علمية موضوعية^(١٨) ، فإننا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهي أنه ينبغي أن مسرحية انظر إلى الماضي في غضب أخرجت في ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، في

والكولونيل ردفيرين - والد أليسون ذو الستين عاماً - رجل أنيق ضخم ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاماً في الجيش ، فقد اعتاد أن يأمر وأن يطاع ، ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطاته ووجد نفسه مجرد مواطن عادي . ولقد رحل عن إنجلترا في مارس ١٩١٤ ليتولى قيادة جيش المهرابا ، وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، ثم يزرع طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التي تركها شيئاً مختلفاً تماماً عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لا يستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يتفكره الآخرون فيه ، وعندما تقول له أليسون رأى جيبى - « يا لوالدك المسكين ! إنه لا يبدو أن يكون نباتاً جافاً لا يزال باقياً في البراري منذ العصر الإدواردى ، لا يستطيع أن يفهم لماذا لا نستطيع

والكولونيل ردفيرين - والد أليسون ذو الستين عاماً - رجل أنيق ضخم ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاماً في الجيش ، فقد اعتاد أن يأمر وأن يطاع ، ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطاته ووجد نفسه مجرد مواطن عادي . ولقد رحل عن إنجلترا في مارس ١٩١٤ ليتولى قيادة جيش المهرابا ، وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، ثم يزرع طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التي تركها شيئاً مختلفاً تماماً عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لا يستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يتفكره الآخرون فيه ، وعندما تقول له أليسون رأى جيبى - « يا لوالدك المسكين ! إنه لا يبدو أن يكون نباتاً جافاً لا يزال باقياً في البراري منذ العصر الإدواردى ، لا يستطيع أن يفهم لماذا لا نستطيع

جيمى : الخن تسع بنسات ، وبمكثك أن تحصل عليها من موزع الجرائد^(٢٢١)

وبعد قليل يقول له : « إنك تجلس على مقعدى . »^(٢٢٠)

ويقدمه هذا الإيمان إلى الإحساس المرارة عندما ترحل اليأسون ، إذ يشعر عندئذ أنه قد حرم من شيء يمتلكه وليس لأن « مثله قد أضرمت »^(٢٢١) إلا أن تعلق بإيمانه بتفوق الرجل ، وأن النساء مجرد شيء يمتلكه الرجل .

حقاً إن جيمى بورتر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة في مجتمعا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ، حقد تولد من المآسى التي مر بها . وهو يجد نفسه في فراغ ، ولذلك يحطم نفسه ويحطم أقرب الناس إليه ، وهو يعترف أنه - في رأيه - « لا توجد أهداف ذات قيمة ... فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعاً ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة عن عليا الزمن . بل سيكون ذلك من أجل لا شيء ، سيكون ذلك شائناً ودون هدف كما لو كنا نجرى أمام سيارة . »^(٢٢٢)

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضي ، فتقول هيلينا : « لا يوجد مكان لأمثاله في عالمنا الحديث ، سواء في الجنس أو السياسة أو أى شيء آخر ... لذلك فهو عايب إلى هذا الحد ، وأحياناً عندما أسمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش في أوج الثورة الفرنسية ، أى في الزمن الذى يجب حقاً أن يوجد فيه . إنه لا يدرى أين هو أو إلى أين يذهب ، إنه لن يعمل شيئاً ولن يصل إلى شيء » . ونجيب اليأسون : « أعتقد أنه مثل ما يمكن أن يتشبه إلى العصر الفكتورى الصميم . »^(٢٢٣)

ويقال جيمى بورتر هذا فتاة أوستراطية - هي اليأسون - في إحدى الحفلات ، ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أهلها ورفضهم لهذا الزواج .

وعندما نقابل اليأسون لأول مرة في المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من جيمى ، وهى تظهر عندئذ متعنية على لوح الكي وجانها كود من اللابس . ويسمىها أوسيون في التعليقات المسرحية بأنها سيدة شابة « طويلة ، محشوقة القوام ، سمراء ، تبرز عظام وجهها في رقة ، هـ عيناان واسمتان عميقتان ، وهى تصبح أكثر جمالاً مما هى في الواقع في حضور زميلها المشايين . »^(٢٢٤)

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا من اليأسون هى أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السجائر لزميلها كان من الهام الموكلة إليها « يقول كليف : « أريد سيجارة » ، فتناولها اليأسون اللطافة ، ولا تتغير هذه الفكرة طوال المسرحية .

ولكن اليأسون لا تقوم بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آلية بحتة ، بل نلاحظ أنها تصارع عن شعور بالألموه وهى تؤذيها ، فنصمدا يلوم جيمى صديقه كليف بسبغ لأنه أثلغ بظلولته الجديد ، نجد اليأسون تعاتبه بطريقة حانية : « أأنت شقى يا كليف ... لقد أصبح منظر بظنولتك مريباً » . وعندما يقول كليف بطريقته الساذجة : « وماذا أفعل الآن ،

حين أن الاعتداء الثلاثى على مصر ، والقضاء على العرذ في البحر ، قد حدثا في أكتوبر - نوفمبر من تلك السنة^(٢٢٥) . وهذا يعنى أن المسرحية كتبت وأخرجت ونالت نجاحاً قبل حوادث مصر والبحر . أما بالنسبة لكلام أوسيون فلمه كان يتبع طريقة بيرنارد شو في المسرحية من الإنجليزية^(٢٢٥) ، فالأوستراطية في العالم كله تتشدد « الأطباق الفرنسية » وتعتقد أن « الطعام الفرنسى » يفوق أى طعام آخر . وأيضاً فقد أثرت السياسة السوفياتية طوال الخمسينيات - فترة الحرب الباردة - على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة « لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد » ، فلمه يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء التى وقعت سنة ١٩٥٤ ، وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أخرجت المسرحية لأول مرة . وكون رغبة جيمى بورتر ليست مجرد مزاج طارئة بل نتيجة لاقتناع عميق يبدو بوضوح تام في تفكيره الفردى . فالأنا تلعب دوراً هاماً في حياته وأعتقد أن كون الفردية هى القيمة الأساسية للطبقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقاً إن إشارات التهمج على الطبقات الوسطى تتناثر خلال المسرحية ، ومع ذلك فإننا نجد جيمى متأثراً تماماً بقم الطبقات الوسطى طوال المسرحية ، وهجومه لا يتخطى الإطار العام لهذه القم .

وقد حاول بعض النقاد أن يبينوا رفضه لقم الطبقة الوسطى عن طريق إيراد أنه - برغم تخرجه من الجامعة - كان يقيم كشكاً لبيع الحلوى . « إنه منخرج من الجامعة ، ومع ذلك يرفض أن يقوم بعمل يتناسب مع درجته العلمية ، ويقم كشكاً لبيع الحلوى . »^(٢٢٦) ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد أمناه مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقولون ذلك ، ولكنهم ينشئون إلى إقامة كشك لبيع الحلوى - من الناحية الاقتصادية - عملية تجارية فردية ، مثلاً في ذلك مثل إقامة « محازن ضخمة » أو أى مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن جيمى يستغل كليف تماماً مثلاً يستغل أى رأسمال آخر عاله وموظفيه . وعلى الرغم من أن أوسيون لا يعطينا أية فكرة عن العلاقة بين جيمى وكليف في كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك مما كان يحدث في المنزل ، فهو لا يفتأ يلقي بأوامره على كليف طوال الوقت قائلاً : « يمكنك أن تعمل لى بعض الشاى » ، « اعمل بعض الشاى » ، « ضع الغلاية على النار . »^(٢٢٧) ... الخ . ويشعر الكولونيل ردفينر بالدهشة لأن جيمى قد اختار هذا العمل : « يبدو أن أنه من غير المألوف للشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائماً أعتقد أنه يحتاج بذكاء خاص » .^(٢٢٨) ولكن الكولونيل ردفينر يتكلم هنا كرجل يبنى إلى أرقى طبقات المجتمع ، تلك الطبقات التى تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محطمة من قدر الإنسان ، وهذا يبدو بوضوح تام عندما ترد اليأسون التى تعرضت في الهند للمستعمرة يعلم أكثرنا قائلة : « أوه ... لقد حاول أمهالاً كثيرة ... الصحافة ، الإعلانات ، بل توزيع المكائن الكهربائية . »^(٢٢٩)

وبعتبر جيمى الملكية الخاصة شيئاً مقدساً :

جيمى : على أى حال ، إنها جريدتى (يخطف الجريدة)
كليف : أوه ! لا تكن دنيئاً !

باجميلي ؟ » نجيب قائلة : « من الأحسن أن نخلعه ... سأقوم بكه .
والمكوة ما تزال ساخنة . » (٣٥)

ولكن أليسون التي تنصرف بمثل هذه الطريقة الحانية مع الكبار نجد نفسها مجبرة على أن تعمل كل شيء حتى لا تحمل . « لقد كان هذا الموضوع مستحيلا ... أتأكد أن يحدث حمل في هذا المكان ، ودون مال ... أوه ! ... وكل شيء . » (٣٦) ومع ذلك ، فيعد ثلاث سنوات من الحياة الزوجية ، تقع في المخطور ، فصباب بالربح ولا تجرؤ على إخبار زوجها لأنه يمتص من الفكرة ذاتها ، وتشر بالحيرة والأسى .

كليف : هل ... هل ... ؟

أليسون : ... فأت الوقت للتغلب على هذا الموقف ؟ لست متأكدة بعد ... ربما لا ... إذا لم يكن الوقت قد فات فلن نكون هناك أية مشكلة ... ليس كذلك ؟

كليف : وإذا كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا نترقب له الحقيقة الآن ؟ على كل حال فهو يجبك .. إنك لا تحتاجين إلى لأنيك إلى ذلك .

أليسون : ألا تفهم ؟ شيبك في دوافي منذ البداية ... إنه لا يتوقف عن القول لنفسه إلى أعرف كم هو حساس ، فقد نفى الليلة بسلام ... بل قد نام معا ، ولكن في بعد ، نفى الليل كله مستيقظين ، منتظرين يغرف يزوغ الفجر من خلال النافذة الصغيرة . وفي الصباح سيشرح بأنه قد خدع كما لو كنت أحاول قله أبشع قتلة . سيراتني وأنا أزداد حبيبا كل يوم ، ولن أجرو على النظر إليه .

كليف : قد يكون عليك أن تواجهي الموقف باجميلي ! (٣٧)

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة « مواجهة الموقف » ، إذ تصل صديقتها هيلينا شاراز ، ويتقلب البيت إلى ميدان قتال . فهيلينا بقيتها التقليدية لا تستطيع أن تقبل معاملة جيمي لأليسون فترسل إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابته ، في حين تحت أليسون على الرحيل . وتغفل أليسون ما تحتها هيلينا على عمله ، ولكن تغلقها بجيمي يبقى قويا كما هو . وبعد شهر قليلة تشر أليسون أنها لا تستطيع الإبتعاد عن جيمي أكثر من ذلك فتعود إليه بحلمة وترعى تحت قدميه . لقد كانت صورته لا تغارها وهي بعيدة عنه . وهي تقول هيلينا : « لقد ذهبت إلى السيف في الأسبوع الماضي ، وكان هناك عجوز يدخن (نوع التبغ الذي يذخه جيمي) على بعد بضعة صفوف أمامي قمت وجلس خلفه تماما » (٣٨)

كيف رغبتي أليسون - الفتاة الأرمستراطة - أن تتزوج رجلا مثل جيمي بورتر ؟ ... تعطينا أليسون فكرة واضحة من مقابلاتها الأولى مع جيمي : « لقد قابلته في حفل ... كنت عندئذ في الحادية والعشرين من عمري . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليه كما لو كانوا لا يتقون به ، أما النساء ، فقد قدكن جميعا مصمبات على إظهار احتقارهن لهذا الخلو المصحب ، ولكن لم تكن بين من تعرف كيف تتصرف معه ... لقد قال لي إنه أتى إلى الحفل على درجته ، وكان الشمع يطفى سرة السهرة ... لقد كان اليوم جميلا مشرقا ، فأمضى يومه في الشمس . كان

كل شيء حوله يبدو وكأنه مجترق ، كان وجهه مضيقا وأطراف شعره تلمع وكأنها على وشك أن تنفجر من رأسه . وكانت عيناه الزرقاوان معاني بالشمس ... كان يبدو صعبا وضعيفا برغم خطوط الإرقاق الخفيفة بضمه ... كنت أعلم في آني أنه على عاتق أكثر مما كنت أستطيع أن أفعل ، ولكن لم يكن أمامي سبل للاختيار ... حسنا ! ارفع نباح الشجاعة والدعشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رضوا أم لم يرضوا ، فقد كان واضحا أنه يعني ... وحسم هذا الموقف ... لقد صمم على الزواج لي ، وحاولوا . هم كل شيء . يمكن منع هذا الزواج . » (٣٩)

لقد شر كلا الشابين بمخاضة شديدة نحو الآخر وقررا الزواج على الرغم من اعتراض أهلها . وخوفا من أن تستطيع عائلتها منع مسجل العقود المثل من إتمام الزواج ، قررا أن يتزوجا في الكنيسة .

ولكن الزواج في الكنيسة يتعارض مع المظهر الذي يحاول جيمي أن يبدو فيه . لذلك يجده يقص هذه الحادثة ... دون أن يطلب أحد منه ذلك - وهو يحاول تبرير تصرفه : « كانت آخر مرة دخلت فيها الكنيسة هي يوم تزوجني ... أعتقد أن هذا سيدهشكم ... ليس كذلك ؟ كان ذلك بسبب الظروف التي أحاطت بنا ، هكذا بسيطة . كنا على عجل ... أتفهمين ... ! ثم ! كنا حقا على عجل ، نحدونا شوية عارمة للمجزرة ! حسنا ... لقد كان مسجل العقود المثل صديقا شخصيا لوالدها ، وكنا نعلم أنه لن يتأخر في إبلاغه النيا . ولذلك كان علينا أن نبحت عن قس عمل لا توجد بينه وبين عائلته معرفة وثيقة » (٤٠) ومع ذلك لم يكن هذا العمل فائدة ، إذ إنه عندما وصل كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبته إلى هناك .

ولم يكن زواج جيمي وأليسون مبنيا على الحب ، على الرغم من أن أسبورن يحاول أن يقتنا منذ بداية المسرحية بأنها كانتا متحابين ، كما أنه لم يكن مبنيا على التضامم للقبائل ، بل كان مبنيا على الانجذاب الجنسي ورغبة جيمي الشديدة في تساق السلم الاجتماعي . ولذلك كان الزواج محكما عليه بالفضل .

وقد حاول بعض النقاد تفسير زواج جيمي وأليسون على أنه جزء من معركة ضد الطبقات العليا ، (٤١) اعتادا على مغامرات هيو وجيمي وهما يفرضان نفسها على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن أيكنتنا حقا اعتبار هذه « الدعوات المفروضة » على أقارب أليسون وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال وتحليل هذه الدعوات المفروضة أن نحلل شخصية تاز ، زميل جيمي في هذه « الغزوات » .

كان هيو تاز صديق جيمي منذ الطفولة ، ويبدو أن هو وأمه كان لها تأثير عظيم على جيمي ، إذ كان جيمي ضحوا جدا بها . وعندما تزوج لجأ إليها في ليلة زفافه . وفي هذه الليلة نفسها وضحت لأليسون طبيعة هيو المادية للفرحة : « أهد هيو يزداد وقاحة ... وهو يمتاز بموهبة فذة لذلك » (٤٢) . وهي عندما تقارن هيو بجيمي تقول : « كانت أمي دائما تقول من جيمي إنه قد بلغ أقصى درجات القسوة ، ولكنها لم تقابل هيو ... إنه يستحق الجائزة الأولى للقسوة دون منازع . » (٤٣)

أما بالنسبة للزوات ، فليس لدينا ما نعتد عليه إلا كلمات أليسون : « لقد توصل الاثنان إلى اعتباري رغبة لديها من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعلنها الحرب عليها »^(١١) ، وهذا يدعوها نفسها إلى بيرت أقارب أليسون وأصدقائها أو - بمعنى أصح - يثرون هذه البيوت^(١٢) ، بأكلان ويشربان ويدخنان على حسابهم ، بل إنها قد قاما في الواقع بعمليات ابتزاز - وإن (هيو) أخذ خمسة جنيهات من العجوز مان ثورن في إحدى المرات^(١٣) . ولكن أليسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للزوات ، وتعلن : « كان هيو يعيد ويخرج في دور المتوحش »^(١٤) ، لا تلبث أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ، لقد حاول إغراء فتاة في مقبل العمر مرة عند آل أركسدم .^(١٥)

وهكذا يتضح لنا أن هذه الفزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الرأية ، بل نوعا من التطويق والابتزاز لإلصاق نفسها في الوسط الراقي . لم يكن الهدف من هذه الفزوات مجرد إجبار عائلة أليسون على تقبل جيمي بل أيضا إجبار أصدقاء أليسون على تقبل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع المثال الذي ضربه له جيمي ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الرأية لكي يتسلق السلم الاجتماعي هو أيضا ، ولكنه يفشل في إغراء الفتاة الصغيرة النضرة الوجه ، ويطردان معا من الوسط الراقي . ولذلك قرر هيو أن يتنصم لنفسه فأخذ يجارب نيجل - شقيق أليسون - خلال الانتعاشات ، اجتماعاته السياسية بالاشتراك مع أصدقائه . ولكن عندما انتهت الانتعاشات ، اتضح لـ هيو أن « روعا المرأة أليسون » ، قد عادوا إلى الحكم ، فشرع بالياس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تخريب اجتماعات نيجل السياسية بمساعدة أصدقائه الرعا بين يوضح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ، إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوم فردا على مرشح فرد يمكن أن يؤدي إلى انبعاث النظام الاجتماعي بأكمله .

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمي يتخذ شكلا أكثر حدة ، فقد رفض جيمي أن يرحل عن إنجلترا وانهم هيو بالاستسلام . لقد كان جيمي ووالدة هيو يريدانه أن يائرا حتى يتسحق في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توصلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا أنها مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار أليسون سبب رحيله .

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة إن زواج جيمي وأليسون جزء من صراع جيمي ضد الطبقات الرأية فكرة لا مقبولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للانجذاب الجنسي فقد كان جيمي يؤمن بالجنس والجنس فقط ، برغم أنه كان يحاول أن ينفذ هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والمواظف . فهو يؤمن أن مهمة زوجته الوحيدة هي إرضاء رغبته الجنسية ، فهو يقول : « لا تكاد تمر لحظة أقضيها دون أن أنظر إليك وأرغب فيك »^(١٦) ، وبعد دقائق يملو هذا الحوار بين جيمي وأليسون :

أليسون : ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جيمي : أنت تعرفين ما أريد الآن !

أليسون : حسنا ! عليك الانتظار حتى يمين الوقت المناسب .

جيمي لإيجاد شيء اسمه الوقت المناسب^(١٧) . [وهو إذ يفكر بمغامراته النسائية أمام زوجته وأصدقائه ، يستبد به شعوره بقدرته الجنسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان الذين يستمعون إليه أو يعلقون على غرامياته يتكلمون بصدق أو يسخرون منه .]

أليسون : أوه ! استيقظ يا عزيزي ! لقد سمعت عن مادلين بما في الكفاية ، فقد كانت عشيقته . ألا تذكر ذلك ؟! ... عندما كان في الرابعة عشرة .. أم هل كان ذلك عندما كنت في

الثالثة عشر ؟

جيمي : الثامنة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شيء .

كليف : إني لا أستطيع أن أميز بين كل نساءك هذه .. أي تلك المرأة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من الستين ؟

جيمي : عشر سنوات .^(١٨)

ومع ذلك ، فإن الواضح أن مياهاته بمقدرته الجنسية ليست سوى وسيلة لإخفاء خوف داخل من أن يكون غير قادر جنسيا . فعندما يلاحظ التفاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : « حقا ... أهي ذلك . إني لا أستطيع أن أركز وأتينا تقفان هكذا أمامي »^(١٩) .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مستعدا لأن يتقبل نتائج انتمائاته الجنسية . إن أليسون تحاول جاهدة ألا تعمل منه ولكن يتحدث المخطور على الرغم منها ، فيمتعها الخوف من أن تخبره بالحقيقة .

أما عن تسلق السلم الاجتماعي ، فقد كان جيمي قد جمع في الارتفاع بنفسه ثقافيا ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة ، ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكي يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ويحس نفسه في برجه العاجي ، حيث يمكنه أن يثبت - داخل الجدران الأربعة - تفوقه الثقافي على الذين يعيشون معه . وهو يود أن يثبت تفوقه الثقافي على كليف فيقول : « إن أمثال لإيزدادون وزنا ... لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل . إنا نحرق كل شيء ... والأن اصمت . لأنني أريد أن أقرأ »^(٢٠) .

ويبدو هذا الاستعلاء الثقافي تجزئ من الوضوح عندما يبدأ في التهم على صديقه كليف مذكرا بإياه بجهله :

جيمي : حتى التعليقات الأدبية في الجرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع المخصص . كتب مختلفة ونفس التعليقات .. أقرأ هذا التعليق ؟

كليف : ليس بعد .

جيمي : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد نصف التعليق باللغة الفرنسية ... أجمع لك جرائد الأحد

في عنف وشراسة : « لقد حبسنا أنها في قلعهم ذات الحجرات الخافي المخصصة للوم ... ليس كذلك ! ليس هناك حدود لما قد تعلمه هذه الأم المتوسطة العمر في حربها الصليبية المقدسة ضد الأعداء أمثال ... كنت أعلم أنها ... لكي تحمي صفتها البرية الساذجة - لن تردد في أن تفش وتكذب وتشاكس وتبتز ... وعندما واجهت هبديا من ناحيتي (شاب بلا أصل ولا مال ، بل يفترقني إلى المظهر اللطيف) ، أخذت نخور كأنني الخريت عندما بأنها المحاص فتمت الربح في كل خريت ذكر على بعد أميال ، فيكرس نفسه للزوية . وقد تبدلوا منها الآن مترحلة إلى حد ما ، ولكن لا تنكروا هذه الهمة ذات المظهر المهذب تخدعكم ... إنها صانعة مثل لبالي مراخير يومباي ، وخشنة كالأعراج غار ... هذه البؤرة المعجوز يجب أن نوت ! ... لقد قلت إنها لبؤة عجوز ويجب أن نوت ! ياإلهي ! مستحاج البدان اني مشيش جسدنا يوما ما إلى جرعة قوية من الأصلاح ! أوه ... مستعربين لمخص شديد ياديداني الصغيرة ! إن أم أليسون في طريقها إليكم ! ... أنها سترق الطريق المحرم بأصدقائي تاركه رهطا من البدان اللاهية في طلب المليات ... ومن المليات إلى المظهر . »^(٩٧)

وليست زوجته وأنها الصحينتين الوحيدتين لسويتيه وقوته كما كان الأمر عند بداية زواجهما ، فقد أصبح كليف - الذي كان يحتره صديقه الوحيد - ضحية لسويتيه الشاذة أيضا . فتمتد ما يركله كليف من وراء الجريدة طالبا منه أن يتوقف عن مضايقة أليسون ، يثور قائلا : « افعل ذلك مرة أخرى أبيا الوغد الآن من ويلز وسأشد أذنيك ! »^(٩٨) وهو يهدد بقتله بها . فقد^(٩٩) وعندما طلب أليسون من كليف أن يطلع سرواله لكي تضغط عليه بالكمرة يقول : « نعم ! ها ! اسلم بظلوئك لكي أركل مقعدك . »^(١٠٠)

أما بالنسبة ليلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكنها أقل من أن تدفعه إلى هذا الحد :

هيلينا : إذا اقتربت أكثر من ذلك سأصعلك على وجهك .

جيمي : أرجو ألا تعطيني فتعطيني للحظة واحدة أتى جنتان .

هيلينا : ليس من المحتمل أن أفعل ذلك .

جيمي : لست من خريجي المدارس العامة الأوستراطية لكي أشتع بالواسوس من ضرب البنات . إنك لو صنعت رجسك سأسمح بك الأرض .

هيلينا : من المحتمل جدا أن تفعل ذلك ... يبدو عليك حقا أنك من هذا النوع من الرجال .

جيمي : أتراهينني أني حقا من هذا النوع ... أنا من النوع الذي يكره العنف البني ، ولكني إذا وجدت امرأة تحاول أن تعمد على ماتنشد أن من الشهامة ألا أضربها فتستعمل قبضتها الصغيرة الحشة ، فإنني أرد عليها في عنف .^(١٠١)

وترتكز سوقية جيمي وقوته على عدم قدرته على مناصرة معارف أليسون من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ، ولذلك فهو يحاول أن يثبت تفوقه لأليسون كرجل . كذكر . وهذا هو السبب الذي يجعله يحط من قدر المرأة كالأستطاع .

تشر عموك ؟

كليف : لا أعني ذلك .

جيمي : حسنا ... إنك جاهل .. لست إلا مجرد فلاح ...^(١٠٢)

ويستمر جيمي في تنجهم على كليف على نفس الخط : « لماذا نتم ؟ إنك لن تفهم كلمة واحدة منه »^(١٠٣) ، « إنك جاهل جدا »^(١٠٤) ... الخ . وحتى زوجته لا تستطيع الهرب من هذا الاستعلاء الثقافي : « ولم تطرا على ذهنها فكرة منذ سنين »^(١٠٥) ، و « هل قرأت مقالة بريستل هذا الأسبوع ؟ لماذا بالله أحمل نفسي عبء السؤال ؟ لست أدري .. إلى أعرف جيدا أنك لم تقرأها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بنسات على هذه الجريدة الملعونة ؟ لأحد يقرأها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يهم ... لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللذيذ »^(١٠٦) . وهو يكلمهم أيضا عن بوليسيس وكامبوديا ، ووردزورث وأخته ، وشيلي وجودوين ، وميلتون وشكسبير ... الخ^(١٠٧) .

ويفضل جيمي في الارتقاء اجتماعيا واقتصاديا عن طريق الزواج ، إذ ترفض عائلة أليسون أن تنقله . ويجبر والده أليسون ابنتها على التوقيع على تنازل عن كل ماتنسلهم (ألمها) كوديعة عندما تأكد أن ابنتها ستزوج جيمي^(١٠٨) .

لقد شعر جيمي غيبة أمل عظيمة . ولكنه - لكي يحافظ على كبريائه وكرامته - يحاول أن يخفي شعوره الحقيقي ويخلف غيبة أمه في حقد طيفي .

ولكن مهما حاول جيمي من جهد مستميت أن يخفي غيبة أمه . كان لابد لغيبة أمه هذه أن تنعكس بوضوح مختلف . تقول أليسون وهي تقص ذكرها ليلينا عن ليلة زفافها : « بعد أن تزوجنا - أنا وجيمي - لم يكن لدينا مال ، كان لدينا ثمانية جنيهات ونصف جنيه بالضبط ، ولم يكن لنا بيت نأوي إليه ، بل إن جيمي لم يكن له عمل . كان قد تخرج من الجامعة منذ عام تقريبا ... على كل فقد ذهبت إلى شقة هيو لنعيش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق عتري بجي بويلار . حسنا ! هناك وجدت نفسي ليلة زفافي . لقد أتنا حفلا صغيرا بمناسبة الزفاف ، وحاولنا ثلاثا أن نسكر ببعض البيرة الرخيص الذي أتينا به ... ومع الشرب ازداد هيو رافحة ، في حين أخذ جيمي يزداد أمي ، وجلست أنا أسمع إلى حديثها وأنا أشعر وأبدو كالبيضة ، فأول مرة في حياتي كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما : عاتقي وأصدقائي والجميع ، كنت قد أحرقت قواربي . »^(١٠٩)

ولم تلبث غيبة أمل جيمي أن تحولت إلى سوقية وقسوة . حقا إنه لا يلجأ إلى العنف مع أليسون ، ولكن كلياته أكثر إيلاما من اللغات ، إلى حد أنها تصرخ قاطلة : « إذا لم يتوقف سأقعد عقل . »^(١١٠)

ولم تكن زوجته فقط هي ضحية سوقية الشاذة ، بل كانت أمها أيضا من ضحاياها . لم يكن جيمي يستطيع أن ينسى أن أمها هي التي جاهدت بشدة لمنع زواجه من ابنتها ، وأنها عندما فعلت في ذلك أجبرت ابنتها على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة وديعة لدى أمها ، فحرمت بذلك من فرصة التسلق الاقتصادي واجتماعي^(١١١) ، وهو يحتاجها

أستطيع إثارتها ، لا يمكنني أن أفضل شيئا لإثارتها حتى لو سقطت ميتا .^(٩٤)

وكان من الممكن أن تسير حياتها الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلينا شارلز ، يقول كليف : « إني لا أشعر بنحو كما يفعل جيمي ، ولكنني لست متأكد تماما ... ومنذ أتيت إلى هنا أصبح كل شيء أسوأ مما كان في أي وقت مضى .^(٩٥)

« هذه اللبوة !^(٩٦) ... هكذا يقدم جيمي روبرت هيلينا شارلز إلينا . فعندما يأتي كليف ليقول لآليسون إن صديقه لها تنتظرها على التلفون ، وإن اسمها هو « هيلينا ... » ، لا يعلق جيمي إلا بابتين الكلمتين .

وقد حضرت هيلينا شارلز - صديقة آليسون - إلى المدينة الإتيهية التي يعيش فيها جيمي وآليسون لأن الفرقة المسرحية التي تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقديم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح الهيبودروم . وفي آن لم تتمكن من إيجاد مسكن لها ، فقد اتصلت بآليسون لتفويها لهذا الغرض ، فأخبرتها آليسون بوجود حجرة خالية بمزمل مسر دروري حيث يسكنون .

ويؤثر جيمي ، الذي يعتبر هيلينا واحدة من « أعدائه الطبيعيين » ، لأنه خائف من أن تعرض هيلينا زوجته على معارضته . وهو يسخر من آليسون قائلا : « لماذا لم تدعها للتزلزل هنا معنا ؟ » . ويشعر في نفس الوقت أن آليبت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التي تستمكها به ، فيستمر قائلا : « أقلت لها أن تحضر معها درعها ، إنها سوف تحتاج إليه !^(٩٧)

ويبدأ الصراع بين جيمي بأخلاياته المتحررة وهيلينا بقيمها الأخلاقية المحددة منذ أول دقيقة تقابلها قدمهاها المنزل : « لقد تصرف هكذا منذ أن وصلت .^(٩٨) ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلينا آليسون بأن تراقبها إلى الكنيسة ، إذ يعتبر جيمي موافقة آليسون على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع آليسون بعدم الذهاب : « أتقادي هذه القديسة المتخفية في ملابس مصنوعة في محلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتي ببساطة ... إنها بقره ... ولم أكن لأخبركم كثيرا بكونها بقره ، ولكن يبدو أنها أصبحت بقره مقعدة .^(٩٩)

وتفعل هيلينا بالضبط ماشر جيمي أنها سوف تفعله . ترسل هيلينا برقية إلى والد آليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، وتقنع آليسون بأن تترك بيتها وزوجها ... وهنا تصل حركة المسرحية إلى أوجها ، فولدته هو تختصر وهي تود أن ترى جيمي وهي على فراش الموت فيقرر أن يرحل فوراً ، ولكن آليسون ترفض مرافقته لأنها قررت أن تترك آليبت . وعندما يعود جيمي ويكتشف رحيل آليسون يفجر قائلا : « لقد أمضيت إحدى عشرة ساعة وأنا أقرب شخصا أحبه جداً وهو يعاني سكرات الموت .. كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبها ، وعندما أمشي وراء نشها يوم الحفيس القادم سأكون وحيداً مرة أخرى ، لأن هذه اللبوة لن تبقى في ياريسا باقة من الزهور ... إني أعلم ذلك .^(١٠٠)

فقد علق مرة على خطاب كتبه قاعة مراةة إلى محرر إحدى الجرائد تسأل فيه المحرر : « إذا كان صديقها سيفقد احترامها لها إذا أعطته مايريد » قائلا « لبوة غبية !^(١٠١) ولم يكن غريباً على جيمي أن يبدى مثل هذا الرأي ، فقد كان يسخر من زوجته لأنه وجدها غلراء : « لقد غضب كثيرا لذلك كالموت قد خدعته بطريقة غريبة .. ويبدو أنه كان يظن أن امرأة لم يقربها رجل مستندسه^(١٠٢)

والمرأة بالنسبة له ليست إنساناً ، إنها مجرد أداة للعمل الجنسية ، وهذا يبدو بوضوح في هجومه العنيف على المرأة حيث لا تكون مجرد « أنثى » بل كانتا إنسانياً أو اجتماعياً : « ألم تلاحظوا قط كم تنوى المرأة الصخب ... الطريقة التي تقا بها الأرض بمجرد السير عليها ؟ أراقبونها وهي جالسة على منضدة الزينة وهي تسقط أسلحتها وتثير ضجة علب الطلاء والفراجين وأصابع الشاه ؟ ... عندما ترى امرأة أمام مرآة عطلهاها مستدرك فوراً أنها تخط بمناز من الجرار^(١٠٣) واستأجرت ذات مرة شقة تحت سكن فنانين ... لقد كنت أسمع كل مايفعل هاتان اللبواتان طوال الليل والنهار ... كانت أنه الأفعال اليومية المألوفة عملية غزو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوصل إليهما ثم وصل في الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرخ فيها بأقصد الشتام التي يوحى بها إلى عقل ... ولكن دون جدوى ... لاشئ كان يؤثر فيها ... كانت مجرد زيارة للدورة لتبدو في ضجيجها كتملة حصار تتم في العصور الوسطى ... أوه ... لقد انتصرتا على في النهاية ، وأجبرت على الرحيل ، وأعتقد أنها لا تزالان تمارسان هوايتهما ، أو لعلها قد تزوجتا الآن وارتاحتا بعدئذ بعض المساكين إلى الجنون يصفق المكاراة وأدوات الطهي على الأرض ... الطريقة الأنثوية الخالدة لإثارة الضجة .^(١٠٤)

ويبدو أن جيمي بورتر ينسى أنه بجانب الأقلية الضعيلة التي يمكن أن نصنفها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء في جميع أنحاء العالم لسن « جزارات » ، ومناضد الزينة الخاصة بين أقل وضوحاً من مناضد الزينة الخاصة برجال كثيرين من نفس الطبقات الاجتماعية التي تضم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه ينسى أن الرجل هو الذي يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والمهرج ، فهي صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الجنسین ؛ فجيبي نفسه يعرف الموسيقى بصوت عال ، ويلقي بالأشياء أرضاً ويحطم « لوح الكي » - عندما يذلل حروفا في ذراع آليسون يتورده - وهو يمارك كليف .

ولا يحاول جيمي طوال المسرحية أن يسيطر على زوجته فقط ، بل أن يجرها من كل تفكير آخر ؛ فهو لا يستطيع أن يقبل كون زوجته إنساناً له كيان مستقل ؛ إنه لا يريد بها أن تقبل أفكاره وأرائه دون مناقشة فقط ، بل يريد بها أن تقنع بها تماماً حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء محقة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأمها وأصدقائها ومعارفيها ... الخ ، وهو يحاول أن يقننها بأرائه بذكرها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوسل إليه قائلة : « جيمي أرجوك ، لا داعي لهذا الكلام » ، فيعلق قائلا : « لا تفعلوا أني

روجنى بالبسالة ؟ ! .. ماذا حدث لهم جميعاً ؟ لقد كاد كليف يصطدم في وهو يبرح خارجاً . ولكنه اندفع بعيداً متظاهراً أنه لم يرنى ... أنت الوحيدة التي لا تخشين البقاء ؟ ^(٧٧)

وتناول هيلينا الخطاب الذي كتبه له أليسون ، فقرأه بصوت عال بعد أن يهتم هيلينا بكتابه لها : « عزيزى ... لا بد أن أرسل ... لا أفطن أنك ستهمي ولكن حاول ، أروجو ! إنى فى حاجة ملحة إلى الهدوء ، وأنا - فى هذه اللحظة - على استعداد أن أضحى بأى شيء من أجل هذا . لست أدرى ماذا سيكون مصيرنا ، وأعلم أنك ستشعر بالثقل والمرارة ، ولكن حاول أن تكون صبوراً معي . وسأكون دائماً فى حاجة ملحة إليك وإلى جيك - أليسون . » ^(٧٨)

يثر جيمى إذ يكون للخطاب تأثير عنيف عليه ، فليس أليسون ويبدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلبث أن تغبره بهدوء من الطفل ، متوقفة رد فعل ما ، ولكنها تصاب بغية أمل :

هيلينا حسناً ! ألا يخفى هذا شيئاً ؟ حتى بالنسبة إليك ؟

جيمى : حسناً ! نعم ! ... إلى مندهش ... إلى أعزف لك بذلك ... ولكن قولى لى ... أكتت توقعين منى أن أتخاذل وأسقط على ركبتى من ونز القصير ! ... اسمعى ... سأعيرك بشيء مهم إذا توقفت عن نفث حكيتك الأثوية فى ، أنا لأنى بأى شيء ... أنا لا يسمي إذا كانت ستجيب طفلاً ... ولا يسمي إذا ولد هذا الطفل برأسى ! هل أنت اشتراكي ! حسناً ! ها ! اسمعى ! ورجع ! حسناً ! لقد انتهى الاستعراض ... والآل الزكىنى وأخرجنى من هنا أينما المرارة الشريرة . ^(٧٩)

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا ... لقد احتفظت ببدونها طوال المناقشة : لقد تغلبت أسبابه وتهديداته ، ولكنها الآن تشعر - عندما يسميها « غداً » - بأن الأذى فى داخلها قد أهينت ، ولذلك أن رد فعلها مفاجئ وعنيفاً : فهي « تصفعه على وجهه بوحشية » ^(٨٠) وقبل أن يدرك ماحدث تغلبه بعنف وتغلبه أرضاً بجانبها . ^(٨١)

وعندما ترفع السار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياة العائلية الذى رأيناه فى الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة التى تتحلى فى لوحة الكلى ليست أليسون بل هيلينا . لقد احتلت هيلينا مكان أليسون ليس كزوجة لجيمى ولكن كمشيخته . لقد نجحت فى إبعاد أليسون واحتلت مكانها فى حجرة جيمى وفى سرير جيمى منذ تلك الليلة التى اقتنعت فيها أليسون بأن ترحل مع أبيها ، وبقيت هى هناك كمشيخة لجيمى لمدة شهر حتى فوجئت فى يوم من الأيام بأليسون أمامها .

وعندئذ فقط تشعر هيلينا أن تعرفها خطأ - « لأزال أومن بالخطأ والصواب » ^(٨٢) - وتقرر الرحيل ... أما جيمى الذى كان قد صر منذ دقائق قليلة عن حبه هيلينا - « ستشعر بالهجة والفرح والمرح وستبادل نظرات الفياح والشيئ فى ملهى « بلانز أرمز » ، ثم تعود هنا حيث أبداً الغرام بشكل يحملك تسين الدنيا وما عليها » ^(٨٣) - فيسأها تماماً عندما تعود أليسون . وهو يحاول أن يبدو بارداً وغير مهم ، ولكن

وكان الموت مثل هذا التأثير العظيم على جيمى ، لأنه كان يذكره برفقة والده . وهى تجربة لم يكن يستطيع أن يسأها : « لقد ظلمت طوال ننى عشر شهراً أراقب أبى وهو يعانى سكرات الموت ... كنت عندئذ فى العاشرة من عمري ، وكان قد عاد لتوه من الحرب فى إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يخافون الله قد أحاولوه إلى حطام . لم يكن يعيش طويلاً . كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ، ولكنى مع ذلك كنت الوحيد الذى يهتم به ... كانت العائلة تشعر بالارتباك والضييق . أما أبى فلم تكن تفكر ... كانت أبى تحاول دائماً أن ترتبط برجل قد اختار الجانب الحاسر فى كل شيء ... كانت أبى تحاول دائماً أن ترتبط بالأقربة على أن تكون هذه الأقربة هى الأقربة الأرستوقراطية ... كنا جميعاً ننظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكا أول كل شهر ، راجية أن يدبر به أموره يهدو دون إثارة مشاكل ... وكانت أبى تثنى به دون أن تشكر ، وكان هذا هو كل مايقفه من أجله ... ربما كانت ترى له .. وأعتقد أنها كانت فعلاً قادرة على ذلك ، ولكنى كنت الوحيد الذى يهتم به ! ... وكنت فى كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أسأل منألة دموى ... وفى نهاية الننى عشر شهراً كنت محمكا ... لم يكن هناك من يصنى إلى هذا الرجل المهموم الفاشل إلا صبي صغير مذهور ... كنت ألقى الساعة تلو الأخرى فى حجرة نومه الصميرة . أستمع إليه وهو يتكلم ليصب اليقية الباقية من حياته فى أذن صبي صغير مشدود ولا يكد أبى نصف ما كان يقال له ، وكان كل مايمسى به هو الشعر بالأسى والمرارة ، وبراحة الموت المريرة . » ^(٨٤)

وبينا كان جيمى يحوار والده هيو ، كان الكولودير لد فريد يستعد للرحيل مع ابنته ، وعندئذ فاجأتهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم :

هيلينا : آسفة ... أضحى أننى لن أستطيع مصاحبكما الليلة .

أليسون : أن تأتى معنا .

هيلينا : كنت أود ذلك ولكنى فى الواقع مرتبطة بموعد عمل غدا فى برمنجهام . لقد أرسلوا لى نص مسرحية ... إنه موعد مهم ولا أريد أن تفوتنى هذه الفرصة . لذلك يبدو أنى لا بد أن أسكت هنا الليلة . ^(٨٥)

ويرحل الجميع قبل وصول جيمى ، هيلينا فقط هى التى وجدت الشجاعة الكافية لتبقى ، هيلينا فقط هى التى أبدت استعدادها للبقاء لتخبره برحيل أليسون .

وقبل أن ترحل أليسون يسأها كليف : « ألا تنتظرته ؟ »

أليسون : كلا يا كليف .

كليف : ومن سيخبره ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أخبره ... إذا كنت هنا عند عودته . ^(٨٦)

وترحل أليسون ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمى ، وعندما يقابلونه فى طريقهم فإنهم يهرون منه : « كاد هذا التجس المعجز أن يصدمنى بسيارته ! حقا لو كان قد صدمنى لكان هذا من سخرة القدر ! ولله من السخيرة أيضا أن تكون زوجتى بالبسالة !

أصبحت ضرورية وأساسية في الدراما الحديثة يمكن الكاتب المسرحي من نقل الأفكار والمثل الجديدة .

حاول بعض النقاد - بعد أن فشلوا في اكتشاف جديد في الشكل - أن يركزوا على أن المضمون في مسرحية انظر إلى الماضي في غضب هو الذي «يتفصل تماما عن التقاليد القديمة» (٧٤) . وأن أوسبورن من «الواقعيين الاشتراكيين» (٧٥) ومن الواضح أن هذه الفكرة مصطنعة إلى أقصى حد ، فالمسرحية تذكرنا بدارما ما قبل «شو» . عندما كانت الثيات الأساسية للمسرحيات تستمد من أقسام البوليس والهاكم الشرعية . لقد اكتشف تشيكوف وليس منذ سنين طويلة - قبل أن يولد أوسبورن - أن المضمون الجديد يحتاج إلى شكل جديد (٧٦) .

أما عن كون أوسبورن من «الواقعيين الاشتراكيين» فأوسبورن نفسه لم يعتقد في يوم من الأيام أنه كذلك ، فقد سأله جون فريمان في حديث تلفزيوني قائلا : «الذي أي تصور في عقلك من المجتمع المائل بشرط ألا يكون تصورك مجردا ؟ هل تنظر حولك في العالم وتكتشف فيه أي نظام اجتماعي يتوافق مع تصورك الشخصي ؟ » وأجاب أوسبورن : «حسنا ! أعني ... إلى استطيع أن أنصو برنابجا سياسيا قد أولده . ولكني أعني أي لا أعبر نفسي ناقدا اجتماعيا . ولست كذلك» (٧٨)

وهكذا يتضح لنا أن «مسرح الغضب» - مثله في ذلك مثل «مسرح الامتوقع» - ليس جديدا وليس ثوريا ، إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطوفاني ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة . أما «الغضب» الذي يرافق هذا الاحتجاج فإنه سريريا ما يخفى عندما تكتشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لتهدئة غضب الطبقات الكادحة ، فتقبل المؤلث كصدي قفاي جديد لقيمه وعندئذ يخفى «مسرح الغضب» ، «مهدد الطريق للدراما التقليدية التي تعالج الثيات المهلهلة وتدمر في الكاباريات» .

• هوامش

(١) Osborne, J.: Tom Jones (London, 1964), Paper Jacket.

(٢) لقد تأثرت أنا نفسي إلى حد بعيد برأي كيث تيان ، في كتابي : مقدمة للدراما . وهو مؤلف كتبه بالاشتراك مع الدكتور عبد الله عبد الحافظ مشرو نشرت سنة ١٩٥٨ ، كتبت أول . الثامن من يوليو سنة ١٩٥٩ تاريخ يربح أن يذكر في الدراما الحديثة . إنه اليوم التي أعجبت فيه مسرح جون أوسبورن انظر إلى الماضي في غضب لأول مرة .

Metwalli, A. A. and Andrawis, N. F.: Introduction to Drama (Cairo, n. d.), p. 98.

(٣) Chiari, J.: Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 289.

(٤) Wager, W. (Ed): The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75.

(٥) ياتون مانتر في تحليل المسرحية أرنولد ويسكر جاور : «وما هو أكثر من ذلك هو أن ويسكر يستطيع أن يعمل جمهوره يهضك بينا لا يستطيع المشرا أوسبورن في مسرحه انظر إلى الماضي في غضب ذلك» .

دون فائدة ، إن الجاذبية الجنسية بينها أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمي بيلينا أن تبعد عنها ، وأقوى من أن تسمح لقيم أليسون أن تحرقها من قبضته . إن أليسون التي تعود مريضة وعطمة بعد أن تلخصت من طفلها تقول : «لقد قتلت طفل ... إنها مجرد حقيقة .. ليس هناك حاكمة أو عقاب» (٧٧) ، وهي تسقط عند قدمي جيمي ليستأنف جانبها الزوجية مرة أخرى حسب قم جيمي : إنه السيد الوحيد في حين أن أليسون ليست إلا مجرد أداة للذة الجنسية : «سجعمنا سويا كخفف اللب وسحر السنجاب ، وستعيش على الشهد والبنق ... أكداش وأكداش من البنق ... وستلشدو بالأغالي التي تعبر عا في أعناقنا ... عن الأشجار العائقة والكهوف المستكة . وعن النرم نخت أشعة الشمس . وستيقن عينيك الواسعتين مركبتين على فراي . وساعديني في قلع عظامي لأني نوع عيس حقيق من الدية . وسأجعلك تحافظين على ذلك الذيل الملصق الناعم ليني متعلقا كما هو . ذلك لأني سنجاب جميل جدا . ولكنك سنجاب غي . ولذلك يجب أن نكون حذرين ، فهناك فواخ فولاذية لآرشم منصوبة في كل مكان ، تنظر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصاب بالمشاوة والشبهة» (٧٨)

هكذا يتضح لنا أن جيمي لم يكن يستطيع أن يعيش في سلام مع أليسون إلا إذا نجح في جلبها إلى الوصل معه . فهو ليس ثائرا ولا مثاليا ... بل إن ما يدهمه إلى مهاجمة أليسون وعائلتها وأقربائها وأصدقائها ومعارفها هو مجرد حقد طبعي . ومن المؤكد أنه لو كانت عائلة أليسون قد قبلته زوجا لآنيلا لبذل جهده للاتحاد في وسطهم الاجتماعي الرائي ، ولكتب بؤسه المبكر ، والأصبح «رجلا محترما» . حتى الكحوليين رديين - والد أليسون - يعترف بأن رفضهم قوله قد يكون سبب ما حدث . «أعني أن أقول إلى أشعر أنه كان على حق إلى حد ما» (٧٩) وهو يؤمن أنه وزوجته وأليسون لم يكونوا «فوق مستوى العتاب» (٨٠)

إن مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، التي تألوت كل هذه الزوجية عندما أعجبت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق . إن العنوان الكبير والشعارات الصاخبة التي تتاجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وقيم الطبقات الوسطى ... الخ . لم تكن إلا كاشيات دون مضمون أو معنى . إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ، فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية - حسب هرم فرانزاج - ببداية أوج وحل ، يتخطها التوتر الانفصالي الذي يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطق للأحداث .

والشخصيات التي يقدمها لنا أوسبورن في مسرحية غير مقلعة ، إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجي ، وهي تعيش بعيدا عن مشاكل الحياة اليومية ، حامية نفسها في برجاها العاجي . ويبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها المسرحية مجرد دمي وجملت في المسرحية لتؤكد شخصية جيمي بوزر .

حتى اللة لا تغير عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هي سوقة إلى أقصى الحدود ، ولتلقذ الرمزية التي

- (٣٧) نفس المصدر ص ٨٧
(٣٨) نفس المصدر ص ١٥
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠
(٤٠) Azzy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 15-16.
(٤١) Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 43.

- (٤٢) نفس المصدر ص ٤٤
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨
(٤٦) نفس المصدر ص ٣١
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ - ١١
(٤٨) نفس المصدر ص ١٩ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٧٧ ، ٧٨
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٦ - ٤٧ ، ٤٨
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢

(٥١) تظهر نفس الفكرة في مسرحية *إيسن البؤسة* البرية حيث يتم جرميز والده بأنه لم ينس أبدا أنه اعتقد أن أمه خيئة واكتشف بعد الزواج أنها لا تفعل شيئا.

- Ibsen, H.: *The Wild Duck*; ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1970), p. 127.
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 51-53.

- (٥٢)
(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ - ٥٧
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ - ١٣
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠
(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٥
(٥٩) نفس المصدر ص ١٩
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥
(٦٣) نفس المصدر ص ١٢
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ - ٥٨
(٦٥) نفس المصدر ص ٦٩
(٦٦) نفس المصدر ص ٧٠
(٦٧) نفس المصدر ص ٧٢
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤

(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر أوسبورن هذا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة ؛ في مسرحية *المحارب البربر* ، يقول ستيفن أثناء مناقشة مع والده : «إلى أعراف الفرق بين الصواب والخطأ».)

- Shaw, G. B.: *Major Barbara* (Edinburgh, 1954).

(٧١) نفس المصدر ص ٨٦
(٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاق - فلسفة برنارد شو - وانشج جينا ، وأوسبورن هذا يكرر أفكار شو التي عرضها في مسرحية *المساحيق في الجوز غير المملوءة*)

- Shaw, G. B.: *The Simpleton of the Unexpected Isles, The Six and the Millionaire* (London, 1949), p. 67-69).

- (٧٣) نفس المصدر ص ٦٩
(٧٤) نفس المصدر ص ٦٥
(٧٥) Azzy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 11.
(٧٦) نفس المصدر ص ٧
(٧٧) ارجع إلى تحليل *لغة الأبرياء والتورس* لإيسن في كتاب

- Andrawis, N. F.: *Studies in Drama* (Cairo, n.d.).

- Wager, W. (ED.): *The Playwrights Speak*, p. 84. (٧٨)

- Mander, J.: *The Writer and Commitment* (London, 1961), p. 200.

- Styan, J. L.: *The Dark Comedy* (Cambridge, 1968), p. 106. (٧٩)

(٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحية شو ، وذلك عندما يسل كليف يذكر شخصية مارشباتكس

- Osborne, J.: *Look Back in Anger* (London, 1968), p. 18.

- (٨) نفس المصدر ص ١٠
(٩) نفس المصدر ص ٦٠
(١٠) نفس المصدر ص ٨٤
(١١) نفس المصدر ص ٨٥
(١٢) نفس المصدر ص ٨٣
(١٣) نفس المصدر ص ١٦
(١٤) نفس المصدر ص ٨٢
(١٥) نفس المصدر ص ١١
(١٦) نفس المصدر ص ١٢
(١٧) نفس المصدر ص ٩ - ١٠

(١٨) من لهم أن تلاحظ أن أحمد الشاذ - أ. أ. دايسون - يعتبر جيمي إرور شاذيا مثاليا معزولا تماما ؛ يور ضد ضرور الإنسان . ه .

- The Critical Quarterly 1, IV; Dayson, A. E.: *Look Back in Anger*, p. 318

- Osborne, J.: *Look Back in Anger*, P. 17 (١٩)

- (٢٠) نفس المصدر ص ١٥
(٢١) نفس المصدر ص ٦٦ - ٦٧

- Taylor, John Russel (Ed.): *John Osborne - Look Back in Anger*; (٢٢)

- A Casebook (London, 1968), p. 14

(٢٣) رغم أننا لا نود مناقشة تحليلات جون واصل وإيلورن الأزمتين اللطيفتين إلا أننا يجب أن نبيه القارئ إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة نقابة الموسيقيين يتجاهل دور إسرائيل في العدوان ، وذلك رغم أن موسى ديان في *هذه حوائط* ، قد كرس فصلين كامليين (ص ١٥١ - ١٤١) . ليثبت أن فرنسا وبريطانيا قد تأخرتا مع إسرائيل على خزو مصر . وتعارف جولدا مائير في *هوائط* ، أنه كانت هناك مؤامرة ولكننا لا نذكر التفاصيل بأكملها ، حل نحو يتعارض مع الحقائق التاريخية ، فالقرارات المتخذة لم تستطع التقدم بعد احتلال اور سعيد .

- Dayan, Moshe: *Story of My Life* (London, 1976).

- Mick, Golda: *My Life* (London, 1975).

- Forman, J. D.: *Communism* (New York, 1973), p. 55 (٢٤)

(٢٥) ارجع إلى مسرحيات شو :

- Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell ... etc.

- Azzy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne* (Cairo, n. d.), p. 12. (٢٦)

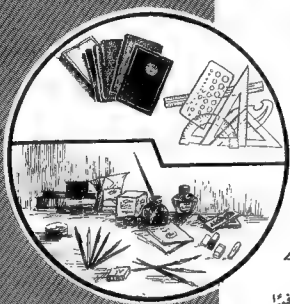
- Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 12. (٢٧)

- (٢٨) نفس المصدر ص ٦٤
(٢٩) نفس المصدر ص ٢٣
(٣٠) نفس المصدر ص ٣٥
(٣١) Azzy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, P. 19.

- (٣٢) Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 84-85.
(٣٣) نفس المصدر ص ٩٠
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠
(٣٥) نفس المصدر ص ١٦ - ١٧
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٩

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية « روى »

الحسابات على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الأدبية
وبالأسعار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لوكس التمايز فرا
* مراجع مكتب ويحامل التمايز فرا
* أنشادات * مكاتب حديثة * مكاتب مستوية
وخزان حديثة * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كلك ورسم
* ورق كتاب وطباعة
* أفلام حبر جاف ورصاص
* حبر روماني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلطة

بلوك نوت • ظروف • أجهزة
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام
باعت بمتجر شلهوب

حاد

● فرع متاندرل ستيفنزي شارع عبدالواحد ثروت
● فرع هجانس شارع البوصلة الجديدة متحف من قصر النيل
● فرع تاصيبان ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو
● فرع قرويع الشركة بالمحافظة :
الإسكندرية الوجه القبلى الوجه البحرى

الإدارة العامة : القاهرة : ٣ شارع شريف
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

مدخل إلى

المسرح النفسي

المسرح النفسي (الدراما النفسية) تيار حديث في المسرح الغربي . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه - كما يقول (جون راسل تيلور) في كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) - مازال في مرحلة التشكيل ، وما زالت ملاحظته تمر بمرحلة التبلور التي لا بد منها قبل أن يفرض نفسه على متلقي المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسياً يلقي إلى جانب تيار العبث أو للحمية إلخ . وربما كانت تسمية « المسرح النفسي » تسمية غير دقيقة ، لأن كل عمل مسرحي ، بل كل عمل أدبي أو فني ، يعتمد على « الحركة النفسية » في المقام الأول ، ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى الدراما الكلاسيكية بتفهماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدت ونهاية محبوبة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هي نقطة الانطلاق التي لا بد منها للتعريف بهذا اللون المسرحي الجديد .

محمد عناني

التي يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أي الشخصية التي توجد في الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو ملامح نفسية أو خلقية أو فكرية ، يصممها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأدب يفترض أن البشر يشتركون في صفات عامة لا تتطلب التصوير أو التخصيص ، ويفترض أنهم يختلفون في صفات أخرى هي التي تتطلب التخصيص وتدهوره للانكفاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « هاملت » مثلاً في استغراقه الفكري أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ، ولكن هذه الصفات هي التي يركز عليها شيبكسر لكي تصبح هملداً على « هاملت » ، ولكي يتميز بينه وبين الإنسان العادي - في نظره - أي الإنسان الذي خلق ليعيش لا يفكر (كما يقول نوبليس) . وسواء كانت الشخصية مطبوعة في العمل الأدبي (أي تمتد وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامي الذي تشترك في صممه) ، أو كانت غطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطلب في العمل الأدبي) فإنها في الحالتين لا تخفى إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التي توجد في الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تغفل في الحقيقة محاولة للتفريق بين الصفات المميزة والصفات العامة التي يشترك فيها سائر

بدأ وهي النقاد والكتاب بالتصوير الذي أحدثه علم النفس الحديث في الأدب في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعي كتاب الفيلسوف الإنجليزي الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ، فهو يخصص فصلاً كاملاً في آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب ، مركزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية في القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين في بداية القرن العشرين ، اللذين تأثروا بمفهوم (برجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعي . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » ، أي على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تفعله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية في أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التي خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية في القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد - لثباتها ووضوح ملاحظتها - أن تغيب خارج حدود العمل الأدبي ، بل لقد أعجب بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنها هي تحتاج بشرة حقيقية لها وجودها « التاريخي » ، مثلاً فعل (ا . س . برادلي) ، الذي يناقش في كتابه « الفراجيما الشيكسبيرية » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) في التراجيديات الأربع الكبيرة (هاكيت وهاملت وعطيل والمالك ليز) بوصفها « شخوصاً » مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى التوقف لحظة عند تعريف « الشخصية الفنية » ، أي الشخصية

المسرح النفسى إلا في أواخر الستينيات ثم في السبعينات. وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية لم تضامل أو تأثر بأى حال من الأحوال، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصورة في قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والفنية التي تتخذ صور الأمراض المعروفة أحياناً، وصور الترويض النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أبهى علماء النفس المتخصصين أحياناً أخرى. وهذا هو الذى يشيع في مسرح (هارولد بتر) و(داليد سغرى) على وجه الخصوص.

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى في أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر في أنه يجعل هذا الباطن علباً أو - إذا استعملنا التعبير القديم - غير سوى. ولكن كيف يمكن للدراما أن تشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ ينبغي أن تؤكد في البداية أن الأدب العالى حافل بالخيال الجليل هذه المادة، ولكن عدم إدراكنا في الماضى لمعناها جعلنا نضعها في أطر أعرج وأضل وأبعد لحد كبير من الإطار النفسى المحدث. يمكن أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستوفسكى) و (ستندرج) و (سرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التي يمكن رصدنا في أعمال عليية لآلوسى بما للوهلة الأولى - بما في ذلك أبطال شكسبير الذين ذكرناهم. ولربما رأينا المثلثة البريطانية (جالت سوزمان) تقوم بدور (أولياليا) المخرج البريطانى الثابتة بدافع من هذا المفهوم دفعا لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية - عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات الملعنة هو الذى يختلف اختلافاً بيناً. وهذا هو ما أروج أن يكشف عنه تحليل مسرحية (البيت لـ (داليد سغرى) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بتر) - وقد نشرت المسرحيات بالبرقية في كتاب مطبق عنوانه: ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي المعاصر (مكتبة الأنجلو - ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد في المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدى. لماذا يعنى ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شيء أو وقوع فعل على المسرح، على مراحل متتابعة ومنطقية؛ أى مراحل تسير في تطور خطى (نسبة إلى الخط المستقيم) صعوداً نحو ذروة معينة. وهذه الذروة في المسألة تتلوهما القاسية؛ وفي النهاية يتلوهما التصالح والفرح بعودة الحياة إلى مجاريها، وبالتوافق والمناخ. وهذا الحدث أو الفعل يتبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها في الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هي أيضاً ذروة الكشف. أما في المسرح النفسى فإن الحدث الباطن لا يمر

في إطار خطى نحو الذروة؛ ولكنه يدور في أنصاف دوائر، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لا تتقدم مع الحدث زمناً، أى لا تسير نحو نقطة زمنية محددة، بل تدور مع المشاهد والأفكار لتعود إلى نقطة البداية، ثم تسير ثانياً في دورة جديدة لتعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثانياً وهكذا. وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتخذ عادة صورة الحركة المبهمة، إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل، يمكن

البشر، وذلك حين يتيح للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه في المواقف الدرامية التي يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات.

أما في بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ازداد وعيم بمدى «الصفحة» في هذا التصوير للشخصية الإنسانية أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة إلى حد ما، وذلك - كما يقول (م. ا. م. چود) في نفس الكتاب - نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التي تبين أنه ليس كياناً مستقلاً، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن عواطف و«تبيت» الشخصية في الأدب تبين الفنان على تحقيق أهدافه فصب وأهمها التركيز والبلورة، ولكننا نخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها واتصالها معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية - رواية تيار الشعور - (جيمس جويس) و(فريجينيا وولف) - كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث (ت. م. إليوت) و(عزرا باوند) - يعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتصمم بأى قدر من الثبات، بل هي تتغير على الدوام، وتصويرها يصمد على ما يدور في داخل الذهن وفي داخل القلب. ومن ثم فإن أشرار إليوت مثلاً يفترض الحركة الدائرية في الفكر والإحساس، ويتبدل كل البعد من الصورة الثابتة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «ديتسون» و«ماتيو أولده» ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات في فترة ما قبل الحرب الأولى، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور، بحيث شغل الناس في أوروبا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التي أخذت تراكم المفهومات القديمة للنفس والعقل الخ. وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإدراك الأولى؛ وهو الإدراك الذى شجع الاتجاه الجديد في النقد، والذي يصر على تخليص العمل الأدبي من السمات النفسية البدهية، أى أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للعلاقات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها في داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة، نتيجة لانشغال الناس بالخرات الاجتماعية العنيفة التي صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية، والتي زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة ما بعد الحرب اتجاهها فكرياً واجتماعياً بالدرجة الأولى، أخذ أحياناً صورة التقليدى، وأحياناً صورة المسرح الدلحمى، وأحياناً أخرى صورة المسرح البقيع، ولكنه لم يقرب أبداً من

هارى - كده ؟

جاءك - عيني العانس ماتت طبعاً

هارى - طبعاً .

جاءك - فيه شوية مصعب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة - التي تمثل نقطة توقف ماثلة على واحد منا دون صاحبه ، فالحديث في الدائرة التالية يبدأ بالزوجة وشكله هارى بعيداً عنها في سرعة وحسم :

(د)

هارى - مرأتى كانت حبيبي النهارده الصبح .

جاءك - صحیح ؟

هارى - لكن جالط صدام بسيط .. قالت أحسن بقى .

جاءك - ماقرعش .. يعنى الواحد أحسن بحطاط .

هارى - أنا لا كنت في الجيش ..

جاءك - كنت في الجيش صحیح ؟

ولمن لا تفهم طبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فنذكر أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التي لا يمكن لأي منها أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا في نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل مونتياض متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه المونتياض أهمية النسبية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : حالة الجو - الزوجة - نزلاء المصحة - الأقرباء - الرف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصحة - المدرسة - العمل بالدين - الرفص - المدرسة - الأمعاء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - التلوث - الأقرباء - حادثة سيارة - الأقرباء - الفروع في البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر - الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصحة - الزواج - الأقرباء - الحياة الطائفة - الأطفال - الأقرباء - آدم وسوا - الجنة - تقاليد الرجولة - رمز العصا والشارب - الأقرباء - الحرب - العرق - الأقرباء - نزلاء المصحة - الأقرباء - التبشير - نزلاء - الأقرباء - القصب الصحريه - الحرب - الأقرباء - الحرب - الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها - تكرر متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندعش للصيغة المباشرة التي تكسبها هذه الإشارة خصوصاً حين تكون الاطبايعات العامة عن اشتغال هارى وجاءك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكملت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة في حياة كل من هارى وجاءك :

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض . ولتركييف يستخدم تاليفد ستورى في هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوج في بداية مسرحية البيت ، فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاءك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لا يفسح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، إذ ينادى كل منهما صاحبه ، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف أن جاءك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية للملئة في عمل للبيج بالجلمة . وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، وتعرف أيضاً أنهما من أسر مشتهرة وحسب . ويشتر الحوار بينهما على مستوى خارجي ، أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف نهائياً وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شيء بالحقى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمثابة الحديث ، لأنه يفسح عن عزج اللحن الراعى لأى منها على الخوف من المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التي تتكرر في المسرحية :

(أ)

جاءك - (يشير إلى الصحيلة) حلوة .

هارى - فرى

جاءك - مش معقول ؟ (يقرأ في حاسة اللحظة) معطش .

هارى - (يزر رأسه) معطش .

جاءك - عل رايك .. لكن ..

هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .

جاءك - أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)

هارى - شوف السحاب ماشى ازاي .

جاءك - مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جيا في الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاءك - كان عندي عم بيرى الخيل .

هارى - ياسلام .

جاءك - وكنت بأزوره وأنا صغير .

هارى - في الرف ؟

جاءك - مايفش زى الرف .. عارف ؟ افوا النضيف .

هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منها بصورة مقعدة -

(جـ)

جاءك - الموسيقين أطوارهم غريبة جداً

هارى - طبعاً .

جاءك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقين هم اللي مشرهم للفل ؟

(هـ)

جاءه - ما أغشيت كالمات مرارك قبل كده ؟

هارى - لا لا .. في الحقيقة .. بقى لنا متفصلين فترة كده ..

جاءه - وقت الغدا قرب .

وبعداً المشهد الثانى بالتقاط هذا الحيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاتلين ، وهما تمانيان من أراضى ماثلة ، ولكنها تختلفان عن الرجلين في أنهما فرطان في الحديث المباشر الصريح ، ومن ثم فهما تختلفان الوجه المقابل للحديث المتعصب للثوى الذى شهدناه في المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كتيبها مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورها تصويراً هو أقرب إلى التصوير المأثوف في الدراما التقليدية ، فيبينها أبعداً بعدة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخللها إشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ، ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن ينفق الأرملة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً مزدوجاً ، فالإشارات للثوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاتلين - انت مجنون ميه في الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .

مارجورى - في الحقيقة بقى هودا طبعهم .

جاءه - طبعهم ؟

مارجورى - أمال إيه ؟ ساطين رايزية واحدة وكوسين لألف بى آدم هتا ؟

هارى - فيه كام بنش هتا وهناك .

مارجورى - بتسبب علامات من تحت لما تقعد عليها .

كاتلين - (تصرخ وتطلى لها) أووه !

هارى - فيه صحاب قبل في السما .

جاءه - قليل (ينظر)

مارجورى - نزل طرف الجبية يابت اتنى .

كاتلين - أووه !

والاشتغال الدائم بكل ما يتصل بالجدس (ومن ثم بالجنس) واضح في حديث كاتلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، في حين تتجه أفكار مارجورى دائماً إلى تصوير صاحبها في صورة من لا تهم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التهمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار في صورة امرأة متواقفة مع إختلافها ومبادئ إله من تفرق في نفسها ، فهى لا تشكو ولا تتلمذ (على العكس من كاتلين) ، ولكنها تعترف بأن الإخفاق في محته . وهى مائتاً تردد عبارات تم عن ذلك ، فكأنما تستسلم لليأس ويجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضاً بأنها مائتاً تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لا يدرىها إلا الأطباء ، ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ، ولذلك أيضاً فإن تعليقاتها تكسب مرارة ودلالات ساخرة يغتر إليها حديث الباقين . وحين ينفق الأرملة في هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الوثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى - أنت إالى عيطوك وأنت بتخرج من الشباك هتا الأسبوع

الى فأت ؟

جاءه - أنا ؟

مارجورى - هو بعينه .

هارى - مش متذكر الحكاية دى .

جاءه - كان في واحد قريبي عمل شركة تنظيف الشيايك .

مارجورى - شيايك الحمام بالذات .

كاتلين - (تصرخ) أووه !

جاءه - الظاهر صاحبك في حالة نفسية مرحلة جدا .

مارجورى - سمعت إلك طلبت منهم يفرجوك .

جاءه - مين ؟

مارجورى - صاحبك .

هارى - لا لا .. أنا بس قلمت استسار .. زيارة مؤلفه ..

مشاكل متزيلة .. واحدك بالك ؟ أصله من غير راجل

صعب العملية تم في البيت ..

مارجورى - بالعكس .. دى تم فرى .. وأكثر من اللازم كان ..

وهو ده أس المشاكل !

كاتلين - أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نسبة عامة ، تبرز درامياً إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأرملة يشتركون في صنعها ، ويسهمون في تكوينها . إنها أمام تيار نفسى يتخذ صوريين متكاملتين ، أولاهما صورة الدهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى ييرب هذا السبب من مواجهتها ، فتتطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ، وهو ما يترجمه داليد ستورى - دراميا - إلى حوار تمزق ، يتناول المشكلات ولا يفسح عن المرض النفسى إلا إحصاحاً غير مباشر ، وذلك عن طريق التيات المتكررة في المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الدهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأقبل أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت ثيها ، مها انحطت إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله في محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحداث عطفلة غير مترابطة ، وهى الصورة التى يقدمها المؤلف في المشهد الثانى . وعندما تلتق الصورتان في الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منها - عبقاً - السيطرة على الجزء العام . وقد تاح لنا الفرصة الإدراك بعض مظاهر الأراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يتصد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فثلاً تقول كاتلين : «صاحبك جايهر هتا عشان كان يجبرى وراء البنات الصغيرين » . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعاً ، كأن أن كاتلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وأنها حاولت الانتحار ، أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانتيار عندما فقدت عملها في أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل في الشفاء ، وأنها مرت بتجربة «الفرقة المبهطة» في

الصحة . وهي تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشكته ، وهي أنه يطارد الفتيات في الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك للصحة على الإطلاق .

والتياء في هذه المسرحية غريبة مثل كل شيء فيها . فنحن لا نصل إلى ذروة للمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالغنى التقليدي ؛ ولكننا نظل نلتوي في هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لحات ، وما يفتأ يبيت بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التي يصنعها المؤلف بأنها صورة «عارية» ؛ أي أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العامة للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التي يعالجها هنا :

«ليست هذه الأمراض خاصة بعرضي للصحة ، فهي أمراض تعالينا منها جميعاً وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا يدور هذه الأمراض ، ولكننا قد نطمئن أن نجها بها ، أي أن نغفلها ولا نلصق إليها ، بل إن من يغفلت إليها قد تفقد حالته ويضطر في النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول الصحة أيضاً » .

وهذا إذن للنساء هنا لابد أن تتخذ طابعاً فردياً ، فهي مأساة مقدمة في قالب خفيف ، تسود السخرية من الأوضاع الاجتماعية في بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقاً . ولا شك أن كتاب المسرح النفسي قد استفادوا من تجارب مسرح العبث في إخراجهم هذه الصيغة المسرحية الجديدة .

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفاً في مسرحيته العزلة (الأرض الحرام) ، لأنه يحمّد على مفهومات محدّدة أتى بها علم النفس الحديث ، فتند جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية الطرد - عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعي بالعالم الخفي وبالاذعان الواعي الأخرى على أساس سيطرة أعضائها على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخدام أو الخربا بالعبد ، التي صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التي كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التي تضاد فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحاً باستخدام المادة النفسية في إخراج نزع من الصراع الداخلي ، بحيث يتجسد خارجياً في شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانباً من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل في تصارعها تلك الحركة الداخلية التي يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكتها إلا عن طريق الدرس العلمي والتحليل . وفي مسرحية العزلة يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيوت) و(سبونر) بحيث يكرتان معاً نفساً واحدة ؛ أي أنها يمثلان نزعين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التنوير مع مقدم الكهولة ، فيظل حيس الشباب الغارب ، نفساً ، يعاني من سطوة الزمن الذي لا يرحم ؛ والثاني يقبل التنوير ويتصالح مع الزمن فيندرج قديماً محطاً رغم سعادته البادية . ولاستحالة



سبونر - كثيراً ما أجبرل أنا نفسي فوق روبة هامسيد دون أن أوقع شيئاً.. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى .. التوقع أو الانتظار حفرة أو فح يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكنني أطلع حولي بطبيعة الحال ، وأسأق النظر من وراء الأشجار ومن خلال العصور ..

ومعنى هذا واضح ، فالنقلة التي يفرضها عالم المحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله وكله أمل في أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى المشاق الذين يتحولون على الروبة ، ولكنه - قطعاً - استراق النظر إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحاً قاطعاً حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة الكاملة بين النفس المنزلة وما يدور حولها :

سبونر - إنني لا أطلع ولا أسأق النظر إلى المداعبات الجنسية ؛ فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل لهمنى ؟ عندما نلصح أعضائى - إذا جاز هذا التعبير - عن مداعبات جنسية ، مها كانت درجة التواتر ، أجد أننى لا أرى إلا يياض العيون في مواجهتى . عيون تتختم شهيق ، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ؛ إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسدى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست في إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه متساقطاً - يرسم أفقه - إلى الوعى بما كان يتكره ؛ ويجد أن هذه المواجهة لن ترضى إلا في لحظة أو بلبلة زحما لا يستطيع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر - وذلك في منتصف الفصل الأول - فرفع مضغياً عليه أو يهب عن الوعى حقاً وصلاً وسى حتى زاد الانسحاب الواضح يتحول درامياً إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست المجوم على سبونر ويريه بالكأس فلا تصببه ، ويتحدث سبونر عن «ضجة العدا» في حديث هيرست ، ويحاول أن يطلع على ما يكره فيه فيكشف له أخيراً وفي صراحة عن رحلته ، وكيف أنه يعيش في الماضي (على مستوى الحقيقة النفسية) ، في حين ينكر المحاضر الذى يعبره يومياً دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعى والملاوئى ، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج) . ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك ، بحيث يقبل الذهن الواعى متناقضات اللاوئى ، وخاصة في مرحلة التغير ؛ أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أى مرحلة من مراحل العمر ، تنسم بنشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقبل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حرته وقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار في نخط الحياة التى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذي كان يمثل لديه فحة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول في شخصية هيرست هو الذى يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح فريدا فوردام - تلميذة يونج - ما يقوله أسنداًها قائلة :

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة .. وربما كان من الغرب أن نمر على هذا المعنى وهذا

التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطال في المسرحية مجرداً وضحية للصراع المحكوم في داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعى الواضحة وسحالة من حالات اللاوئى . والمؤلف يجعل (هيرست) البطال المجرى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش في حالة وعى ظاهرى ؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوئى وينكره الإنكار كله . وهو يجس نفسه في داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاغلاً نفسه بما يدور حوله ، في حين تتحرك في أعماقه مشاعر وأفكار لا تنسى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هي من الماضي ؛ تحيا بالماضى وللماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج في حياته الشعورية ، ولإنكاره إياه .

وبدأية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية في أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوئى الذى ينكره ، بل هو ويصادف شخصية تمثل حياته الحاضرة بظاهرها وفراغها ؛ تلك هي شخصية (سبونر) الذى يلقاه على روبة هامسيد في أثناء تجواله وحيداً . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسياً وجسدياً .. إنج يبدأ المؤلف في إمالة اللثام عن الجانب الواعى في حياة (هيرست) ؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . (ويعد ذلك - كما سترى في الفصل الثانى - تودى هذه المواجهة إلى خروج اللاوئى من أعماق أحاق هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً درامياً بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى نراه ، في حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداه ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعىي يعزى ، ويعلم اهتمام الناس بها . وإحسانها الصادق بأن هذه اللامبالاة هي مصدر قوتها .

سبونر - «من الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وهزائى وسلوى الحقيقة ، هو لقيى في أننى لا أحظى من الناس - مها اختلعت أواهم ومشاربهم - إلا بالامبالاة .. يسوى علم ولابث من اللامبالاة .. وهذا يعطينى ، ويؤكد في صورى عن ذاتى ؛ أى أننى لابث وذو وجود مادى ... أما إذا أبهى أحدهم اهتماماً لى أو - لا قدر الله - إذا بدا أن أحداً يمكن أن يرضى عنى رهماً حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يقيه ، أى أنه الموقف الذى يتخذه في حياته الواقعية دون أن يدرك به ؛ إذ أنه في أعماق أعماقه يشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما مهمهم ؛ ومواجهته الآن بهذا الموقف يجعله ينكره ويسرف في شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتحول فوق روبة هامسيد - حين صادف سبونر - أى حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فإذا كان يفعل هناك وحده ؟ الإجابة بقدمها لينا سبونر على لسانه هو نفسه :

وبعضه أحمر. كل ذلك في الألبوم. سأبحث عنه حتى
تبركه جاذبية الفتيات .. رشاقتن .. واللينة التي يجلس بها
ويقدمن الشاي. كل ذلك في الألبوم.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوستر - يقول إنه صديق لك.

هيرست - أصداقائي الحقيقيون يتطلعون إلى من الألبوم. كان لي
عالمى. ولى على الآن. لا تصوروا أنى بعد أن مضى هذا
العالم. بعد أن أنتهى. سوف أسخر منه أو أشك فيه أو
أسأله ما إذا كان قد وجد حقاً وصداً .. لا .. نحن
تحدث الآن عن شبان .. شبان الذى لا يمكن أن
يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلياً. وكان الناس فيه
أيضاً ذوى صلابة. ولكن .. تغيرت صورته في الصورة ..
عندما ولقت سقط ظلى علياً .. أعطني الزجاجاة.

(يرمز بعطية الزجاجاة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد.

عم كنت أعهدت ؟ الظلال. الأصواء من خلال أوراق
الأشجار. القفز والتوالب بين الأشجار الضائق الصغار.
شلال صغير. كان حلمي البحيرة. من كان يفرق في
حلمى ؟

كانت تعنى البحر. أذكرها. لقد لسيها. أقم بكل
مقدس. فركلت الأصواء. واشتد لدغ البرد. هناك فجوة
في داخلي لا أستطيع أن أملاها. هناك نهر يفيض من
عالي. لا أستطيع أن أرفعه. إنهم يطمسونه. من الذى
يفعل ذلك ؟ إننى أعتق. إنها وسادة. وسادة معطرة
تضغط على وجهي. إن أحدهم يحاول قتل.

إننى أجلس في هذه الغرفة وأراكم جميعاً. هل أنا نائم ؟
لا يوجد ماء. لا أحد يفرق. نعم. ها. ها. صفروا.
تكلموا. إنكم تسخرون مني يا أولاد اللام. ظلال تعنى
البحر. ثم شلال.

سبونر - كنت أنا الذى يفرق في الحلم.

هيرست - أتركني !

سبونر - أنا صديقك الحقيقي. ولهذا كان حلمك مؤلماً. لقد رأيتني
أغرق في حلمك. ولكن لا تخف. لم أغرق.

وعند هذه اللزوة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول. بعد أن جعل
المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضي والحاضر - الماضي الكامن الخبيء
الدفين في اللاوعي وقد خرج الآن إلى المسرح. والحاضر الظاهر الذى
يعانى من العزلة والابتناء. والذى لا يكتب معناه إلا من وجود مثله
سبونر على المسرح أيضاً. ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييراً شاملاً
لفهم الصراع بعد هذه المواجهة. إذ يصبح الوعي اللاوعي نوعين من
الحالات الشعورية. أو نوعين من الوعي - يمكن تسمية الأول بالوعي
القائم. والثانى بالوعي الدخيل. أو الوعي الغاصب. وهذه الفكرة تعد



الهدف في ذلك الجانب من الشخصية الذى نتجاهله دائماً ..
ذلك الجانب الأذى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع
ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية. بل
يفضلون أن يتمسكوا بقم الشباب. بل إنهم يجارسونها بصورة
مبالغ فيها. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرّد.

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة في
شخصيتين أخريين - هما بيريز وفوستر - تقابلان شخصيتي هيرست
وسبونر وتحققان التكاميل فيما بينهما. لأنها تمثلان مرحلة الشباب
الغارية. إنها كذلك كشخص واحد. فلما نعرف عنها أى شىء. وأحياناً
يقول أحدهما إنه يعمل في هذا المنزل. وأحياناً يقول إنه ابن
هيرست. وأحياناً يقول إنه لا يعمل على الإطلاق. وكل ما نعرفه عنها
هو أنها تملأ جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشطة.
وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتلو هو
الحديث.

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست. فزاه وقد تخلص من
كابوس سبونر فعاد إلى أعاقه الحقيقية. أعاق الرجل الذى يحيا في
الماضى ولا يود أن يتحرك. والمضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز:

هيرست - كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببيعية .. أمر
بعدم للاكتئاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا .. لا ..
البحيرة .. الماء. الفرق. شخص آخر. ما
أحلم أن يكون لك رفيق. هل تتخيل كيف يمكن أن
تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الآلات يحدق فيك !
شىء مزعج.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفونى به ؟

فوستر - إنه صديق لك.

هيرست - لقد كنت أعرف في الماضى أناساً ممتازين. وعندى «ألبوم»
صور في مكان ما. سأبحث عنه حتى تبركه الحقائق. جميل
جداً. كنت أجلس على الكأ وحولى سال الطعام. كان
لي شارب. وكان لكثير من أصداقانى شوارب. وجوه
متمازة. شوارب متمازة. وما الروح التى كانت تحيى المنظر ؟
رقة المشاعر بين الإخوان. كانت الشمس ساطعة وقد
أطلقت الفتيات شعرهن الجميل. بعضه حاكن اللون

ثم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية في حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضي ، وبأن العزلة قدره الذي لا منجاة له منه . والمؤلف في الحقيقة يحمله يواجه عزله - قدره ومصيره الجديد - بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولاً أن ينكر الألم الذي رآه ورأى فيه إنساناً يفرق ، ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذي وضع نفسه فيه ، لكنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست - لقد جاء الليل
وسوف يظل بنا إلى الأبد .
بريجز - لأن الموضوع .
فوستر - لا يمكن تغييره .

(صمت)

هيرست - ولكنني أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت في الماضي .. عندما كنت شاباً ، يرغم أُنّى لم أسمعها في ذلك الوقت .. ويرغم أنها كانت غللاً الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إنني أسير نحو بحيرة .. يتبعني شخصان ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جنّة في الماء .. تطلو على السطح .. أنفعل .. أنظر وأتأمل فأرى أنني كنت غفلاً .. لا شيء في الماء .. أقول في نفسي رأيت جسداً يفرق ، ولكنني كنت غفلاً . فلا شيء هناك ..

(صمت)

سيوزن - لا .. إنك في عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبداً . ولا تتقدم في السن أبداً .. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

(صمت)

هيرست - فلأشرب نخب هذا . (يشرب) (إظلام بطيء)

وهذه النهاية الخسوفة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوي فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق في التخلص من عزله ، وأنه يرغم جموده قادر على خطي الزمن . إن الماضي لديه وعى حي ، وهو يجد في حياة هذا الوعي بديلاً عن كل ما يقدمه الحاضر - مثلاً في سيوزن - من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه في الوقت نفسه يموت موتاً بطيئاً ، لأن استمرار الحياة في هذه العزلة أشد إيلاماً . فهو عذاب الوعي الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذي نقيله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تملآن النموذج الصارخ للمسرح النفسي . ولذلك كان لابد من التعرض لها ببعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يحدون في هذا اللون من الكتابة بجبالاً جديدة للغوص في النفس البشرية ، ولكن دون التوجه إلى مثل هذا الغوص والتفصيل . أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على اتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الخائفيات .

تطويراً للفكرة الأصلية ، يرغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف . وهو (هيجل) . وبذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعي والعالم الخارجي تصويراً جديلاً في كتابة « ظاهريات العقل » ، بمعنى أن المؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعي أو البشري أو الفكري ، قادرة على غزو الذهن الواعي والاستيلاء عليه في مرحلة النمو ، وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يستب - طاقته على هزيمتها ، « حتى يحفظ باستقلاله وصحته » - وذلك بأن يستوعبها ويحتلها ، أي يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تحلّه ، أي أن تعيش في داخله ، وأن تكون لها حياتها الخاصة التي يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . ولهذا فإن سيوزن يصبح في الفصل الثاني رمزاً للحاضر الذي يمثل هذه المؤثرات ، التي تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضي القائم في اللاوعي إلى عالم الحاضر الواعي السوي .

ومثلاً يتناوب الوعيان السيادة في ذهن الإنسان - كما يقول (إيفان سول) - أحد شراح هيجل - نرى أن الفصل الثاني يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل في الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضي إحياء نابضاً ومتوجهاً ، إذ يتحول الصراع هنا بينه وبين الكامن في ذكريات الإنسان التي تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللاوعي » الذي يقدمه الحاضر ، أي أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقرينه النفسي سيوزن أنه يسيطر تماماً على الزمن القائم في أعماه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست - ربما أريدك ألوهم الصور .. ربما رأيت فيه وجهاً يذكر لك بوجهك أنت .. بالرجل الذي كنته يوماً ما .. ربما رأيت ما يذكر بك بأخري كنت لعرفهم يوماً ما - كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليّ .. إنهم لم يكونوا عاطفة حب مشوبة .. أتكن لها احتراماً ؟ من المؤكد أنها لن تحل سيلهم ، ولكن .. من يرى .. ربما أعطينهم راحة .. من يلقى .. فرما عادت إليهم الحياة .. في أظلام .. في القدر التي تشتمل على رطابهم .. هل تعبد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم في أعماق أعماهم يريدون أن يستجيبوا للمساة أو نظرة منك .. وحين تسم : تفيض قلوبهم بفرح طاف .
سيوزن - نستطيع أن نخرج الأموات من قلوبهم .. أجل ..
فوستر - هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .
بريجز - وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست - ثمة مناطق في فؤادي لا يستطيع كان حي .. لا يستطيع كان حي .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن يغد إليها ..

لقد حدث التنريد إذن بانتصار هيرست ، ولكنه تغير يعيد الموقف في المسرحية إلى بدايته ، فالوعي القائم يتصر على الوعي الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلي قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن بإمكانه التغيير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى

التجارة المسرحية المعاصرة

في

المسرح الأمريكي

سوف أتناول في هذه الدراسة أهم الظواهر التي تشكل طبيعة المسرح الأمريكي في السنوات الأخيرة. وعندما أتحدث عن «المسرح» لا أقصد به النص الدرامي من حيث هو نص أدبي، بل أقصد «الظواهر المسرحية» نفسها. فالظواهر المسرحية في أمريكا اليوم لم تعد تقتصر المسرح نوعاً من أنواع الفنون الأدبية أو «الكلامية»، كما هو الحال في المسرح التقليدي، بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية ولغوية مركبة ومعقدة، تحل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب للعمل المهني الأول من الاهتمام، ويتراجع فيها النص الثانوي إلى الخلفية وإن كان هذا لا ينفي أن المسرح الأمريكي ما زال يفرخ كثيراً من الكتاب المسرحيين الجدد أصحاب التجارب الجديدة، أو التقليديين من رولة كتاب أمريكا العظيم، من أمثال «يوجين أونيل» و«آرثر ميلر» و«تسلي وليمز» و«إدوارد آلي» وغيرهم. غير أن المسرح الأمريكي أصبح مؤسسة ضخمة، تختلف في تركيبها والعوامل المتعددة التي تحكمها عن المسرح في أي مكان آخر من العالم.

سبيو سرحان

المسرح الأمريكي. وهي عروض تتكلف مبالغ خائلة من المال، وتعتد على كبار النجوم، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحياناً إلى مائة دولار في الوقت الحالي. وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو مانجهد في شارع بروودواي الشهير بمدينة نيويورك. وبسبب تحكم قوانين المال في هذا المسرح، وارتفاع تكلفته، ومن ثم أسعار مشاهدته، أصبح مسرح الطبقات البروجوازية والمقادرة. وهو يتجاوب مع ذوق هذه الطبقات وما تتطلبه من المسرح، وهو أن يؤدي وظيفة التسلية والترفيه والإثارة في المقام الأول.

ولكن هذا لا يعني أن مسرح بروودواي هو مسرح تجاري بالحنى المبتذل للاصطلاح، فهو لا يبتذل في كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقية الأمريكية، مثل أعمال «دوجر» و«هامرشتاين» وغيرها، كما يقدم في كل موسم تقريباً عملاً من الأعمال للموسيقى الجادة الجديدة. وأقرب مثال على هذا مسرحية الفرج الكبير «جوزيف باب» Joseph Papp «صف الكورس»، التي بدأ عرضها بوصفها مسرحية تجريبية في مسرح صغير، ثم انتقلت إلى بروودواي لتحقق نجاحاً مذهلاً، وأرباحاً تصل إلى أربعين مليون دولار. وما زالت هذه المسرحية تغلغل حتى الآن في بروودواي وفي مسارح العواصم الكبرى في أوروبا. وهي عرض شائق، يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس الضلعين لاختبارات الغيل في مسرحية جديدة. ويكتشف

والمسرح الأمريكي، أو بالأحرى «الظاهرة المسرحية» الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة:

- أولاً: المسرح التجاري المحترف، وهو ما يرمز إليه بمسرح «برودواي».
- ثانياً: المسرح الجاد الذي يقدم النصوص الأدبية، مما يدخل في تراث الدراما الأمريكية، وهو الذي يشار إليه بالمسرح خارج بروودواي.
- ثالثاً: المسرح الجاد المتشرد على الأشكال والقوالب التقليدية، الذي يقدم الأشكال التجريبية الجديدة، ويشار إليه بالمسرح «خارج» - خارج - بروودواي.
- رابعاً: المسرح الإقليمي في المدن الإقليمية والجامعية على اتساع الولايات المتحدة كلها.
- خامساً: العمال والتجارب المسرحية العملية التي تفرخ فنوناً جديدة للأفرجة المسرحية.

ومسرح بروودواي، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير، هو مسرح يحكمه عالم المال أو الـ Business، وهو عالم تحكم فيه قوانين الربح والخسارة. ولذلك فالإنتاج للمسرحي فيه هو سلعة تجارية، مثل أي سلعة أخرى. وهو يعتمد - لهذا السبب - على تقديم عروض الإثارة الضخمة، وخصوصاً الكوميديات الموسيقية التي اشتهر بها تراث

الخاصة به ويرفض أن يخضع في السلك العسكري ليحارب في فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ؛ ومن كان منهم يهرب ليعيش في مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقضت صلاته وجذوره بأرض الحركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها . وباختصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التي تترادف عندهم الدعوة إلى السلام ، وكذلك الدعوة إلى الفن ، وبخاصة المسرح والأغنية .

ومن الطبيعي ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون هم مكانا على مسارح برووداي ، وهي الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكي ، التي تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أفعالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة مالية تؤدي إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبيعي أيضا ألا يرضى هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هي المسرح - خارج برووداي - ؛ فهذا المسرح وإن كان يقدم فنا جادا ، بغض النظر عن مقياس الشباك ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «إيسن» إلى «وليامز» ، وإما للكتاب الجادين الذين يعلنون حلولهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة . ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين نجوا من حركة الشباب في أمريكا في أواخر الستينيات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برووداي أو مسارح خارج برووداي ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأخذوا - بهذا من ذلك - يملكون مسرحياتهم في أي مكان (إلا دور العرض المسرحية) : في الكنائس المهجورة ، والمقاهي التي تنتشر على أرصفة حي «جريتشت ليغيج» في نيويورك ، والأحياء المشابهة في «سان فرانسيسكو» ، والمقاهي التي توجد في بدرومات عارات هذه الأحياء ، وفي المراجبات و «الحرابات» المهجورة .

والشكل الذي اختارته حركة المسرح «خارج» - خارج برووداي - هو المسرحية القصيرة ؛ ربما لأنهم يعدون المسرحية ، في علمهم الذي يصارعونه ، كالأغنية أو القصيدة ، لابد أن تعطي تأثيرا قويا سريعا . وربما كان هناك أيضا سبب آخر حمل ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى التزيينات المسرحية التي تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسي - بطبيعة الحال - الذي تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية في حركة «مسرح خارج» - خارج برووداي ، هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ؛ وهو موضوع تلعب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا . وكما أن التراجيديا في مصورها المختلفة كانت تقوم - في إحدى جوانبها - على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة ، التي يكتبها هؤلاء الشباب ، تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا مجد فيه . إن البطل التراجيدي القديم كان - عندما يواجه الموت - يحقق ذاته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث فلهؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت، أعلمهم الطليعية في تيار «خارج» - خارج برووداي - ، فهو يفقد ذاته حتى دون أن يرتكب أي خطأ تراجيدي .

الحدث عن أزمات فردية ، تلخص في مجموعها أزمة المجتمع الأمريكي ، وانسحاق الفرد في المجتمع الرأسمالي . وهي بهذا المقياس مسرحية جادة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإيثار والغربة . ومن للمسرحيات الموسيقية الجادة الكبرى ، التي قدمها مسرح برووداي أيضا ، مسرحية «هم وإيس» الشهيرة «يسوع المسيح نجيا عالميا» ، ومسرحيته الثانية «ليليانا» ، التي تتناول قصة سمور «ليليانا بيرون» - الزوجة الأولى للدكتور الأرجنتيني السابق «خوان بيرون» . وهي أول تجربة في الدراما الموسيقية السياسية ؛ وما زالت تعرض حتى الآن بتنجاس ساحق منذ خمس سنوات في المسارح الكبرى بأمريكا وأوروبا .

وخلاصة القول إن مسرح برووداي ليس مسرحا «تجاريا» بالمعنى المتعارف عليه في بلداننا ؛ فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والغربة ، للمسرحيات الجادة التي تحمل فكرا ونا ومنة التفرجة . لكن ما يميزه أساسا هو أنه - كما تقدم القول - الإنتاج الكبير ، الذي تتحكم في استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «المسرح خارج برووداي» off Broadway فقد أطلق أول مرة في أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، حين أنشئت في الشوارع الضيقة خارج برووداي بعض المسارح الصغيرة ، التي تقدم الأعمال المسرحية الجادة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يحاولون حيثما أمكن يتخطوا للمسرح الأمريكي طريقا موازيا أو مشابها للدراما الأوروبية ، وأن يرتفعوا بفن المسرح من الدرجة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء في ذلك الوقت والد للمسرح الأمريكي الحديث «جورج أونيل» ، الذي كتب «لورنس تاون ليت» - وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة - مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكي يرمز إلى نوعية المسرح التي تعتمد على «التصنع» الدرامي الجاد ، الذي يقدم في المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد في تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعلمهم . وبعض هذه الأعمال - عندما تنجح بما يكفي لعرضها عرضا تجاريا - تنتقل إلى مسارح برووداي الكبرى . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «إفولود ألي» الشهيرة «من مخلف فيرجينيا وولف» ، التي انتقلت - بعد عرضها في المسارح الصغيرة خارج برووداي - إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أجمع عروضه .

والمسرح «خارج» - خارج برووداي ، off-off-Broadway هو تيار بدأ في الستينيات الأخيرة ، جاده شبان ينتمى معظمهم إلى حركة الشباب الثائر التي سادت أمريكا في أواخر الستينيات . وهي في جوهرها الفكرية حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكي ، وربما على حضارة الصف الثاني من القرن العشرين برمتها .

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يجاروا بالعنف الإدارة الأمريكية التي فرضت على الشباب الموت في حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ، وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التي تمكنهم من النصر بهذه الطريقة ؛ فن كان منهم يحرق أوراق الشجند

Towards a Poor Theatre (١٩٦٨)، وكتاب «روبرت بازولي»
Robert Pasoli المسمى «كتاب عن المسرح المفتوح»

A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب التعليمية في معظمها تخصص المناهج الجديدة لتدريب الممثل، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحي، دون أن يكون في النص الدرامي بالضرورة عنصراً أساسياً من عناصر العرض، وإن كان بعضها - مثل نظرية جروتوفسكي مثلاً - يحاول أن يطور رؤية جديدة لوظيفة المسرح ودوره في حياة المجتمع.

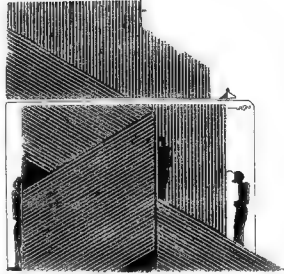
ومن أهم هذه التجارب العملية تجربة المخرج البولندي الأصل، المقيم حالياً في أمريكا، «جيرزي جروتوفسكي»؛ وهو مؤسس «المعمل المسرحي»؛ أشهر المعامل المسرحية في أمريكا وأعطى لها أثراً. وبالرغم من أن جروتوفسكي قد بدأ تجاربه المهمة في أواسط الستينيات، فإن للمعمل المسرحي، وما يمثله من مدرسة جديدة في التجارب المسرحية، ما زال حياً وفعالاً ونشطاً في أوائل الثمانينيات. وتعد مدرسة جروتوفسكي الآن أول مدرسة مهمة في فن الممثل والمخرج، منذ مدرسة المخرج الروسي ستانيسلافسكي. ولقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال مهم اسمه «نحو مسرح فقير». يقول جروتوفسكي في هذا المقال:

«نحن نحاول في المقام الأول أن نتعاضد ألسلوب واحد، بل نقل ما نلده الأفضل من بين مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقارم التفكير في المسرح بوصفه جميعاً لعدة تخصصات فنية. ونحن نهذب إلى تقليد طبيعة المسرح التي تجيء عن سائر الفنون، وما يجعل هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء. وثانياً فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستقلة في العلاقة بين الممثل والجمهور، وعنى آخر فلنأخذ نعد تكيف الممثل هو جوهر الفن المسرحي».

والجمهور في «المعمل المسرحي»، أو بالأحرى في نظرية جروتوفسكي، هو نقطة الانطلاق التي تشكل أساس هذه التجربة؛ فن خلال الجمهور، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مرة أخرى، نصل إلى جوهر المسرح.

والهدف الأول لتجربة العمل المسرحي هو إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى في التأثير، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس يمثل عمل الطقوس المسرحية البدئية القديمة. وتقول نظرية جروتوفسكي إنه في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلعب - عن طريق الطقوس - عاطفة جماعية أو رمزاً عاماً يربط في اللاوعي الجماعي للشعب، وكانت الطقوس - كما يقول جروتوفسكي - هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط أفراد الشعب بعضهم ببعض، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية.

وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدائي في عصر التمايز، نجد أن العناصر الأساسية هي الإيهاب والإيعاد والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شأنها أن تعطي الجسم القدرة على أن يتحدى تطويرة الطبيعي والبيولوجي، ويطبق الروح من إسمارها تفتيش في عالم أبعد من عالمها المحدود.



وهو عندما يموت في حرب كحرب فيتنام فإنه يغشى بلا ذكر وبلا بقولة، كما تغشى الرمال عندما تدرؤها الرياح.

ومن هذا الشعور للمأسوي بالحياة والموت تتبع صبغة الغربة التي تميز أفعال هؤلاء الكتاب، بل تميز حياتهم الشخصية نفسها؛ فعلى الرغم من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تتدفق عليهم الأموال من إنتاج التليفزيون لمسرحياتهم، وطبع دور النشر المختلفة لها، إلا أنهم يرفضون أن يعيشوا حياة القصور التي يعيشها الفنان الأمريكي، الذي - إذا صادف الشهرة - يصبح دخله من أعلى الدخل في العالم. ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «ميري هذينيك» Merry Meadnick، و«سام شيرد» Sam Shephard.

وبانتهاء الحالة الذهنية التي خلفتها حرب فيتنام لدى الشباب، انتهت هذه الموجة المسرحية، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج - خارج» برودواي، يشير إلى الحركة المسرحية البديلة التي تعني بالتجارب التعليمية الجديدة في كل مجال من مجالات التجريب المسرحي.

• الورش المسرحية

ومن أهم جوانب «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ظاهرة التجارب المسرحية العملية؛ وهي التي بدأت منذ الستينيات، وانتشرت الآن انتشاراً واسعاً. وقد أصبحت كلمة «الورشة» المسرحية أو «المعمل» من الكلمات الشائعة؛ سواء بالنسبة إلى المسرح المحترف أو في المسارح الإقليمية. ومن الواضح أن للمعامل المسرحية التجريبية لم تعد الآن وفقاً على المجموعات الطلابية الخاصة. وكانت النظريات التي أشاعها كبار المسرحيين من أصحاب «المعامل» للمسرحية مشوثة عن تقوية هذا الاتجاه وإشاعته، وهي النظريات التي يجدها مثلاً في كتاب «فيولا سبولين» Viola Spolin: «الارتجال في المسرح» (١٩٦٣) و«جيمز جروتوفسكي» Jerzy Grotowski «نحو مسرح فقير» Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحي الشهير «جيرزي

واخرج يتصرف في النص بحرية ، ولكنه لا يتزلزل أبداً في التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ، ويراقب بعناية وهي تمثل .

وهذا السبب يرى جروتوفسكي أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إيسار الأدب هي حرية التصرف في النص ؛ فإخرج يستغل نض الكاتب المسرحي كما يستغل الرسام الألوان والظلال . وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقة .

ومن خلال عمل جروتوفسكي وتجاربه المستمرة في العمل المسرحي ، ابتدع نظرية « المسرح الفلاديم » التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي ، وإنه بالإمكان إنشاء هذه العناصر نهائياً ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكاناً متصلاً عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح – بعد الاستثناء عن هذه الوسائل المكللة في العرض – لا يمكن أن يوجد – كما يقول جروتوفسكي – « بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة ، علاقة التواصل «الحي» بين الممثل والمخرج . وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإننا نجد معظم أفكارنا المألوقة عن المسرح . فهي أولاً تعبر من فكرتنا عن المسرح بوصفه مجعماً لفنون إبداعية مختلفة ؛ كالأدب ، والتمثّل ، والرقص ، والمغارة ، والإضاءة ، والتجميل (بقيادة مخرج) . فهذه « المسرح الصمعي » هو المسرح المعاصر الذي نادر فطلق عليه اسم « المسرح الصمعي » ، الذي بأخطائه . و « المسرح الصمعي » يعتمد على السرقة الفنية ؛ فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ؛ فليقدم عروضاً مهجنَةً أو خليطاً من الفنون بلا مبرر فكري أو شخصي . ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني يتم بالوحدة العنصرية . والمسرح الصمعي يحاول بتصنيع العناصر المستعارة من فنون أخرى في تركيبة واحدة أن يهرب من المألوف الذي تضعه فيه السينما والتلفزيون . فالسينما والتلفزيون يتطوقان على المسرح في استخدامها للامكانيات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشاهد فوراً ؛ إلخ) وحاول المسرح الصمعي تعويض هذا النقص بالدخول للمسرح « الشامل » . وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي في أثناء التمثيل على الخلفية مثلاً) ، يعني إيجاد إمكانيات تكتيكية متقدمة ، تسمح بقدر أكبر من الحركة والحياة . وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آلياً يمكن تغيير المنظر والمشاور بشكل مستمر ، وهذا هو فارغ ! » .

ويستطرد جروتوفسكي في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلاً :

« وفيما حاول المسرح أن يتطور آلياً باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكتولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكتولوجيا الفيلم والتلفزيون . ومن ثم فإنني أدعو إلى الفقر في المسرح . ونحن في العمل المسرحي قد قلقتنا استخدام نظام الخشبة والصالة ، وأصبح شعارنا : لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من علاقة

وتجربة « العمل المسرحي » حين نحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، نجد أنه من الصعب علينا أن نعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التي كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث ، ونحاول – بدلاً من ذلك – أن نجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العملية المسرحية ، مثلاً كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هي أن يستخدم « العمل للمسرح » في عروضه صوراً وأغاطاً كانت في اللاوعي الجماعي ، مثل تلك التي تحدث ضياء «إميل دوركايم» في كتابه : « الأشكال البدائية للحياة الدينية » ، الذي يقول فيه إنه « فضلاً عن الصور والأحاسيس القوية ، هناك نمط كامل من الدلالات الجماعية ، محملة بأشعارات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى صيرة الفرد الحكمة التي تراكت عبر القرون في المجتمع » .

ويستخدم الخبرة التي تراكت عبر القرون في المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجماعي ، يستطيع العرض المسرحي أن يثقي «طريقه مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصور الفنية ، والفعل السائقة ، وكلها أشياء تعبر مجذورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضاري . ومثل هذه الدلالات تتعد صورة الكتابة أو المخرج حالة إنسانية معينة ، مثل غودويز الفرد الذي يصفي بجهنم من أجل المجتمع ، أو غودويز فاوست الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه .

وللمهمة الأساسية للعمل للمسرحي – من ناحية النص – هي أن ينفخ الحياة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ؛ وبذلك يضمن استجابة الجمهور . وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ؛ أو نموذج واحد مثل فاوست ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول جروتوفسكي في تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات العمل :

« لا توجد قاعدة مقدسة ، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد ؛ فنحن نجد النص الواحد يحوي في العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تتفرع وتختلط بعضها ببعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانيات أخرى ؛ إذ يستطيع المرء ، على سبيل المثال ، أن يعطي مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعاً نفس القيمة في المسرحية الواحدة . »

ويرى جروتوفسكي أن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تكون المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول جروتوفسكي : « وأما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية المخالفة .

التجار مثلاً في ورشته لكي يصنع بها في النهاية منتجاً معيناً هو - في هذه الحالة - العرض المسرحي ذاته .

والخط الثالث السائد من المعامل المسرحية هو ذلك الذي يتم بتعاضد العرض للمسرحي أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل . وهذه المعامل ترى أن المهارات والتكنيك الذي يكتبه الممثل ، لا يمكن فصله عن الحذف الرئيسي ، وهو العرض المسرحي ذاته ؛ ويعني آخر ، فهي ترى أن تدريب الممثل ليس هدفاً في حد ذاته ، بل هو مجرد وسيلة إلى غاية أخيرة ، وهي العرض ؛ إذ لا جلوسى من تعلم الممثل مجموعة من المهارات الفردية ، عالم يعرف كيف يستخدمها في عمل جماعي ، حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية ، تعزف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكورات وإضاءة ، الخ .

ومن الأمثلة على ذلك المعامل الذي أقامه «بيتر شومان» مع طلبة جامعة كاليفورنيا في «داليز» في عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكاري مهندي إلى «إيفي» ، آخر زعماء المندود الحمر . وخلال فترة المعامل لم تجر أى مناقشة بين الطلاب عن المندود الحمر والمحاولات الجارية لإيادتهم نهائياً . وبدلاً من ذلك ركز شومان كل نشاط المعامل في خلق الجو الموحى بجياة المندود الحمر وحضارتهم ، وذلك من خلال إعداد واختيار الموسيقى القيثارة القلمية لديهم ، وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى المندود من الخشب والقماش . ومن بين الأشياء التي تم صنعها من طريق الطلبة ، والتي ترمز إلى حضارة المندود الحمر ، عرائس تمثل قطعاً من الزلزال البيضاء ، وأشنمة السمرة ، وقبعات من الريش ، وأتوف صناعية ، وهرمات من عرايت «الكارو» ، وحشرات من الأعلام المهندبة المنسوجة يدوياً .

وفي الأسابيع الأولى شارك كل الطلبة من أعضاء المعامل في صنع هذه الأشياء ، ثم بدأت تدريبات الحركة ، بالتدريب على التنويع بالأحلام على طريقة المندود الحمر ، ومطاردة الزلزال في البراري . وفي النهاية ، وقبل العرض بليلة واحدة ، كان لدى المعامل سيناريو كامل عن حياة المندود ، يبرز فيه الزعم «إيفي» بطلاً قومياً لهذه الحضارة ورمزاً لها . وكان هذا السيناريو يتكون من مركب صانع في البداية ، يتفرق شوارع المدينة ، وحركات جهازية ، ثم تتابع معين للأحداث يقوم فيه الممثلون (جنود الحمر) بفتح الباب من الزلزال التي تم صيدها بشكل يرمز إلى إبادة المندود الحمر على أيدي السكان البيض . وقد خلق العرض من هذه العناصر التي تبدو غير متجانسة في مظهرها وحدة فكرية ورمزية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لا يبرز إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى .

حاولت في هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب في المسرح الأمريكي وإن كان المجال قد ضاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هو تيار «المسرح الإقليمي» Regional Theatre الذي يستحق دراسة مفصلة وحيدة إذ إن المسرح الإقليمي أصبح - مثل الآن حيز الزاوية في إعادة الحياة والحياة إلى الحركة المسرحية في أمريكا واستنباط أشكال جديدة من المسرح واللغة بالتركيز من الكتاب والمخرجين المبدعين الجدد إلى دائرة الضوء وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمي في أمريكا قريباً .

الممثل بالمعهد . فالممثل يستطيع أن يؤدي وسط الجمهور ليقتل به اتصالاً مباشراً ، ويعطيه دوراً إيجابياً في الدواما ... وقد يستطيع الممثلون أن ينشأوا بأجسادهم بناء معيناً وسط الجمهور ؛ وذلك يصبح الجمهور جزءاً من عازلة الحدث ، يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان ... وليس المهم هنا هو إلغاء الانقسام بين خبطة المسرح والصاله ، فهذا في حد ذاته ليس إلا موقفاً مبدئياً من مواقف «المعمل» ، أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المخرج والممثل لكل عرض مسرحي ، وتوجمة ذلك إلى صورة عادية .

وبالرغم من أن «المعمل المسرحي» الذي أنشأه وأشرف عليه جروفتسكي يعد من أهم التجارب المسرحية التي تسير على نهج نظري محدد ، سواء بالنسبة للأهداف المطروحة نظرياً وعملياً ، أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج ، فإن هناك كثيراً من التجارب العملية الأخرى التي تنتشر الآن في أنحاء أمريكا . ومعظم هذه «المعامل» أو «الورش» للمسرحية تخصص أساساً بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة . وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش ، يمكن تقسيمها كالتالي :

١ - معامل اكتشاف الذات لدى الممثل .

٢ - معامل اكتشاف خبرات محددة .

٣ - معامل يتم بتعاضد العرض للمسرحي .

أما فيما يخص بالخط الأول ، وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل ، فأشهرها على الإطلاق هو معمل «دين كارني» في منطقة «سانت كليلف» بولاية كاليفورنيا ، الذي أنشئ في عام ١٩٧٨ . وقد أقيم هذا المعمل - كما يقول كارني - نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكشف فريق الممثلين الأفكار الخفية التي يمكن أن يتكون منها عرض مسرحي ، وفي النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابغ من اكتشافهم للذات وأفكارهم الخاصة . ومن الواضح أن مثل هذا «المعمل» يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقاً ، وإشراك مجموعة الممثلين في استنباط نص من خلال الارتجال ، وتداعي الأفكار ، واكتشاف المخزون النفسي والثقافي لكل منهم ، وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض ، حتى يتوصلوا معاً في نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية للعرض الذي يقسمونه .

أما «معامل» التدريب على مهارات محددة فهي أكثر المعامل انتشاراً ، وهي تخصص مباشرة بين الممثل . وتبدأ «المنهج» في هذه المعامل بالتدريب «الجسماني» للممثل على المهارات التقليدية ، مثل القيام بالحركات الجهازية ، والإكروبات ، والتجمل الإيمالي ، ثم التدريب الرياضي الغنيث ، وتعلم العزف على آلة موسيقية معينة ، وتدريب التدريب أحياناً إلى أن يصل إلى تدريبات اليوغا بأوضاعها المختلفة ، التي تهدف إلى التزينة الروحية للممثل ، وإكسابه لمعادن التحكم في الجسم والاتصال معاً .

وليس الحذف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات فحسب ، بل استخدامها في اكتشاف الممثل لذاته ولاتفاعلاته المختلفة ، التي يمكن أن يوظفها فيما بعد في العرض المسرحي . والمهارات المختلفة التي يكسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التي يستخدمها

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع بحثنا من الكتب الجديدة

تقدم

مأساة الوجه الثالث
أمر عنترة بن شقير
٨٥ هـ

س. ب. سنو
والثورة العالمية
د. ربيع عومر
١٣٥ هـ

ابن رشد
تأليف كتاب العبادة
تحقيق
د. محمود قاسم
١٢٥ هـ

روائع
جبران خليل جبران
النبي
رملت وزيد

عيسى بن الإنسان
حديث النبي
أرباب الأرض
د. ثروت عكاشة
٥٥ هـ

الماضي الحي
تأليف د. إيمان ريس
ترجمة: شاذليهم سعيد
٣٠٠ هـ

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: مرسين كراستون
ترجمة: مجاهد عبد الغنى مجاهد
٧٠ هـ

أحزان
الأزمنة الأولى
نصار عبد الله
٤٥ هـ

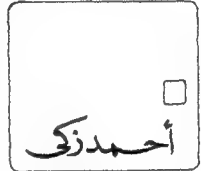
الموسيقى في الحضارة الغربية
تأليف: بول لافونتين
ترجمة: د. أحمد محمد محمود
٤٧٥ هـ

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات
وقا ومطبع

الحديث المسرحي

مسرح سياسي

المسرح السياسي وجه من وجوه المسرح المعاصر ، فالتطور والاطلاق والمطابقة والتاريخ لم يشهد العالم لفرقة مسرحية ثبتت موضوعات المسرح السياسي كما شهد لفرقة المسرح الأمريكية The Living Theatre ، تلك الفرقة التي أثارت اهتماما كبيرا في الأوساط المسرحية العالمية ، إذ وضعت - في مدى عمرها القصير - قضايا حقيقية في حياة المسرح العالمي المعاصر ، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لساكنات الفرق الطليعية في أنحاء الولايات المتحدة . لقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وما أبدته من أفكار فالتت مآلاته غيرها من الفرق المسرحية المألوفة . ومن صلب هذه المدرسة خرجت بعض العناصر من المثابرين النابضين ، الذين استطاعوا تذكير فرق تجريبية منافسة في مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها في الاتجاه والأسلوب .



الفرقة الأم

ونقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة النائرة في مجال التمثيل والإخراج وما يتبعه في روح جهايرها من شباب «المميز» - الشباب النزاع إلى الحب والسلام والوثاق . وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق في تناول ألوان شتى من المفردات .

على أرض الواقع

ومن المصادقات الغربية في حياة المسرح الخي بوضعه فرقة طليعة نائرة غنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطليعية بيلان وأريس وبرلين في الوقت نفسه الذي طافت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، حصصا ملحت في باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، في وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحين الفرنسي «جان لوى بارود» بهذا المسرح . وقد عبرت فرقة المسرح الخي عن رأيها في أحداث الطلبة باتيانج أسلوب القسوة والتنف ، الذي ورثته عن «أنطونين آرتو» ، عبقري المسرح الفرنسي الحديث .

وأسلوب آرتو - كما تراه فرقة المسرح الخي - هو الأسلوب الوحيد الذي يتضح من خلاله تنقيد الإنسان من حقوقه في الحرية والحياة ، ومع ذلك فقد أثار استخدام هذا الأسلوب نوحا من الجدل بين جهاير الخاصة والعامة ، لارتكازه على القرضي أساسا لحل المشكلات المطروحة .

فرقة المسرح الخي - أو الفرقة الأم - يتزعمها «جوليان بك» وزوجته «جوفيت مالينا» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوصا في مجالتها للموضوعات السياسية التي تتخذها مادة للعرض المسرحية . وقد خاض الزوجان معاكفا طويلا في طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلامهما في جل الكثير من مضلات المسرح المعاصر بمفاهيمهم المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديت مالينا أعمال مسرحية متابقة على سنوات شهرتها في قيادة المسرح الطليعي الذي طاع صيته في الحثيثة وما بعدها .

ولكن شهرتها الحقيقية بدأت مع عرضين لما هما «السجن البحري» و«الرمال» . أما العرض الأول فيفصح سوء معاملة الأكاديميين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثاني صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكي ، إذ يكشف عن انتشار المفدرات وما تشيها . وتفسر فرقة المسرح الخي في بداية شهرتها إلى الغزوف عن العرض في وطنها أمريكا ، نظرا لحملة جبهة القضاة الحكومية عليها . وقوت الفرقة - تنافيا لهذه الأزمة - السفر إلى خارج الولايات المتحدة للطواف بعروضها في أنحاء أوروبا ، في ذلك المنفى الإرادني الذي استمر قرابة أربعة أعوام . وقد عرضت الفرقة في منطها إنتاجها الجديد فكان كأروع ما قدمه مسرح معاصر في العالم في الثلاث الأخير من القرن العشرين .

صدام مع الشرطة

ولما وُثِرَ جوليان بك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الخلى ليكون مسرحاً ثورياً .

قدم الزوجان في البداية أملاً مسرحية للوكا ويول جودمان ، وجورجود ستاين ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قلّمت مسرحية «المرسال» ، ثم مسرحية «السجن البحري» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حين تقرر إغلاق مسرحها في عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوروبا ..

المسرح الخلى إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التشقق والأعناد على التزير اليسير من حيلة دخل الفرقة كي تستطيع الاستمرار في تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . ولعلّت هذه الجأولة حدها عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتماد بالمسرح والتعلق بمجتمعاته حين تجمع الدائنون بطلانهم بمطاردة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحري» ، وهي مسرحية تخيلية ، تصور عنف المقاب العسكرية داخل سجون البحيرة الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مضايقات مالك القاعة الذي يقع فيه المسرح ، فقد تبيّن أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية في ليلة استطاع الجمهور فيها أن يقتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من التوافد والمتنازل الجأولة . وهناك علت صيحات الجماهير في إثناء جماعي يردد عبارة «ادفعوا أيديكم عن المسرح الخلى !» وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مطاردة المسرح ، على الرغم من تخيير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الخلى بأوروبا امتدت جولته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية في بعض المناسبات السياسية ، إيماناً منها بأن للمسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

فوضويون ولكن سلميون

ولقد قرر أصحاب المسرح الخلى أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التي تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هي شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسيلتهم في تحقيق ذلك فكان عن طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الخلى السلطة وأنواعها كافة ويؤمنون الحرية الفردية بما في ذلك حق الفرد في المشاركة في الثورة ، كل بمفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضاً فإنهم يكرهون النظام الحزبي ولا يجادلون توجيه زملاتهم إلى النضك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم . وبمعنى هذا أن للمسرح الخلى لا يقدر - من ثم - على السيطرة على أفعال أعضائه .

ومعشياً مع الحركات الفوضوية التي ورد ذكرها في التاريخ ، يفت المسرح الخلى بلا نظام من حيث نشاطه السياسي ، الأمر الذي يدفع

وعادت الفرقة من مفاتها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضواً من الرجال والنساء والأطفال ، وافتتحوا موسماً جديداً في سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة ييل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد في عالم المسرح ، إذ خلق جواً حاضفاً من الجدل والحوار ، خلق على الفرقة صفة الصنادير للمسارح الطليعية على المستويين الأمريكي والعالمي .

وقد اتسمت عروض فرقة المسرح الخلى في عامي ٦٨ ، ١٩٦٩ بالقوة والصلاية ، بما أحدثته من أثار الإثارة والتحريض ، وفي مقدمتها عروض «فرانكشتاين» و «الأسرار» و «أنتيجون» و «الجنة الآن» .

ومن الأحداث المثيرة في حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفي صحتهم بعض المشاهدين المشيعين لأفكار الفرقة ، وذلك لتلبسهم بمائة الكامل في أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هي الأولى من نوعها ، ولولا مساعي بعض رجال المسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

في الميزان

وتناولت معظم أفلام النقد المسرح الخلى بالتعليق الساخر ، فمن قائل إنهم «فاشيون» ، ومن قائل إنهم خارجون على المجتمع « ووصفهم المخرج هارولد كليرمان بالأطفال» ، ورياهم الناقد المعروف إيوك بتلى «بالجمل» .

وعلى المستوى الجماهيري اختلف الناس بين مؤيد لاجتماعات الفرقة ورسائلهم وعماضها . فمن بعض عروضها في بيركمان مثلاً عرج نصفت المشاهدين قبل ختام العرض . أما في الأوساط الثقافية فقد أثّر جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد : هل أنت مع المسرح الخلى أم ضده ؟ وفي النهاية لم يستقر الرأي على مساندة الفرقة ومثليها .

وبالرغم من تحوف جماهير المسرح بوجه عام ، وبإصداهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تفر عزيمة فرقة للمسرح الخلى على مواصلة رسالتها المسرحية ، وغصت أبواب مسرحها بمجموعات الميز والطلبة والمثقفين ، وبعد جولة قامت بها الفرقة في أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوروبا ، بعد أن خلقت وراءها مزجاً من الأحاسيس الثرية والفريدة في نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذي لاشك فيه أن فرقة المسرح الخلى تعد ظاهرة متميزة في حياتنا المعاصرة ذلك أنها - في الحقيقة - لم تؤثر في جمهورها في شكله العام فحسب ، بل تعدت ذلك بآثاره وتهديد الأحرار والتقدميين . وتحدثت الفرقة كذلك المسرح الواقعي ومدارسه التقليدية وجاوزت تحدياً ذلك إلى الهجوم على المسرح المعاصر .

وقد طرحت الفرقة اقتراحاً أن تكون «الفوضوية» أساساً لإلهام مسرحهم الطليعي .

وترجع ثورة جوليان بك وجوديت مالينا إلى ضيقها بنظام التعامل بالقولس لأنه نظام رأسمالي ، وضيقها بنظام العمل بالمسرح البرجوازي وقبوه البغيضة على الفن والفنانين .

وتكشف للمسرح الحى عتيدة أرتو التى لا تفرق بين الحياة والمسرح ولو قدما النظر بوجدنا أن صفة «الحى» هذا المسرح لم نعد عيش «هوى» اسم مناسب ومميز عن التزامه بكسر الحجاز الفاصل بين ما هو معروف على خشبة المسرح وما يحدث فى الحياة.

ولهذا السبب يكون لردود الفعل اللحظية من جانب جماهير الفقرة الاعتبار الأول. وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جاعات من اللطيف؛ ومن ثم يتحول الحدث المسرحى إلى حدث حقيقى، والعكس صحيح. ففى عرض مسرحية «أسرار» المشهور للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلقى عليها المحاضرات فى بعض الأحيان. وفى بعضها الآخر يعتمد المشاهدون إثارة الحفوف عند الجمهور عندما ما يحلقون فى وجوههم بشكل يبعث على الاشتماز. على أن تلك المشاركة الجماهيرية فى عروض المسرح الحى ليست إلا نوعا من الفوضى السلمية.

وزيد من أهمية المسرح الحى بوصفه مؤسسة مسرحية تبنية لاجاه العلاج النفسى السياسى على نحو جاد. ففى عرض «اللجنة الآن» - وهو من أنشط العروض المسرحية التى قدمتها الفرقة - يواجه أعضاء المسرح الحى - وهم عربا - ضيوفهم من المشاهدين فى ملابهم التقليدية. وهؤلاء فى نظهم المسرح الحى ليسوا إلا علاء للدولة الرجوازية، أو هم - كما يقول جوليان بك مدير الفرقة - ضحايا طاحت طاقاتهم النفسية. وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم، أفرادا أو جماعات، ومن ثم فإنهم يقلقون من ثقة العالم بهم، ويفقدون فى وجه الحرية الأجنبية (تلك الحرية التى بعدها جوليان بك علامة من علامات التحرر الحقيقى).

ولكى يتقن للمسرح الحى أسلوبه فى مواجهة الجماهير فإنه يتزعم إلى بث عوامل الإثارة المختلفة فى نفسياتهم حين يهاجمها بفعل عموم أحيانا وبفعل لاجه فيه للتدخل أحيانا متحمدا على صدمات مفاجئة من التغيرات الضوئية، تلك التى تشكل فى أحلام وكوابيس تنبع أساما من تصرفات زائمية لأعضاء الفرقة. هذه التصرفات تأخذ أوضاعا وأشكالا سيكولوجية وجنسية وهجومية، تعمل بطريق مباشر على التصدى والهجمة النيفة لجماهير المسرح. ومثل هذا السلوك أو هذا المنهج يعد أسلوبا جديدا لم يسبق تقديمه على المسرح طوال عمره المتطور، وهو إن دل على شىء فإنه يلد على شمولية العمل المسرحى الذى يتزل على صمرا تنصهر الممثل والمشهد فى بوقفة العمل المسرحى السياسى فى صمرا الحالى. هذا العصر الذى لم يتوقف فيه المذاهب الجزئية التى تال من البشرية الملدية. ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حضاريا مازال متخلف لإيمانه واعتزافه بالحروب وسباقه فى اختراعات أسلحة الدمار النووية.

لوار ولكنهم منظومون

ولا يكتفى أعضاء المسرح الحى بأن يعدوا أنفسهم مجرد ثوار وحسب، بل يصرون على أنهم أمثلة للثورة فى الفن والسياسة والجنس. وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعظم فرقة مسرحية ثورية منظمة فى أمريكا. ولقد أعلنت الفرقة من قبل أنها سوف تعيش بعيدا عن نظام الرأسمالية بكل متناقضاته، بل احتكرت العقود والتقاليد الموروثة والتفوق التجارى. وعلى مستوى الترجمة والإرشاد دعت الفرقة جمهورها إلى

أعضائه إلى الإحساس الشديد بالأثما وبالفرقة العادية للسلوك الاجتماعى.

وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة عند أصحاب المسرح الحى. ومن ثم يمارس ممثلو المسرح الحى أدوارهم بوصفهم ممثلين سياسيين، لا على خشبة المسرح فحسب، بل على مسرح الحياة كذلك ولهذا وقفت جوديت ماينا عند منوال الفرقة أمام القضاء - لتخلقها عن دفع الضراب المستحقة - موقوف الحامسى - متقصدة دور بورشيا فى «تاجر البندقية» - ووقفت من خلفها أعضاء الفرقة يستعرضون انفعالاتهم داخل المحكمة وخارجها. وانتهت المحاكمة بسجن «جوليان بك» ستين يوما، وسجن زوجته «جوديت» ثلاثين يوما.

وخلاصة ماقصدها بالفوضى السلمية للمسرح الحى يتمثل فى افترض الحرية لدى أعضائه، كل حسب رغباته وأهوائه، وبالشكل الذى يراه مناسباً؛ فقد تكون الثورة عند بعضهم فى صورة عدم اكترت لأمر تشريعها الدولة، وقد تكون فى صورة حتاف أو شعارات. وقد تأخذ صورة أخرى كالشذوذ الجنسى بأنواعه، أو تشبه بعض الرجال بسلوك الجنس الآخر، وهكذا.

رايديكالية ذات مستويين

ولم يكن غريبا أن يكتب المسرح الحى سمعة واسعة فى الستينات. ولكن عيب: أن تبين المحاولات المستمرة التى ساعدت على اكسابه تلك السمعة. ولقد عاد المرحبون إلى فحص نظريات من سبقهم من الرواد ووجدوا: ملاذهم فى «مسرح القسوة» الذى اكتشفه «أرتو». وإذا كان أكثر عرجى الستينات قد وظفوا مسرح القسوة فى معظم أعمالهم، فإن المسرح الحى كان سابقا إلى احتضان النظرية بل جعلها حجر الزاوية فى حرية المسرح. هذا من حيث الشكل؛ فى حين اتفقت هذا المسرح من الفوضى بأساليبها السلمية أساما بمضامينها واتجاهاتها السياسية.

وتسعى هذه الفوضى لتضم بين جوانبها اتجاهات غاية فى الحداثة والجدد. كالصوفية الشرقية، واليوجا، وه «الزن»، وهو شكل من أشكال البوذية. وتصورات السيكلوجية التفارغية لثورمان - أوه - براون. والمواجهات السياسية والتقليدية بكل أنواعها، وغيرها من المألوفات.

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الحى مجموعة من العروض، تخرج فيها - لأول مرة - بين الثورة فى السياسة والثورة فى حرية المسرح. وبهذا تجمع الفرقة بين مستويين أصليين فى رايديكالية.

نحو أسلوب جديد

ومحاكاة لفن أرتو جاءت نصوص المسرح الحى نصوصا استعراضية أكثر منها نصوصا أدبية. وهى فوق ذلك تعد كل البعد عن الأساليب الطبيعية. ولعلها اعتمدت على أساليب الاستعارات المكثفة أكثر من اعتادها على أسلوب القصة والقدمة والحبكة وظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية فى التعبير تماثل تصورات أرتو، وحلت الأصوات (كالأصوات والخير والصراخ والشيخ واليريل والتزليل) محل الكلمات. وقد كانت تلك الأصوات تقطع بفترات مميزة من الصمت تعتمد والعلامات الطقسية.

عملية قتل جماعى . فهاهم أولاء المثلون يجلبون المثلة الصعبة ويلقون بشبكة على رأسها ، ويضعونها فى صندوق من الخشب ، ويبدأون مسيرة جنازية بين صفوف المشاهدين ، من خلال عمرات الصالة ، فى حين تعلق صرخات الفئاة وتحياى وهى تناضل فى داخل الصندوق ؛ لأنها ترفض أن تموت . فجأة تصل صرخاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها ، فى حين يعلو صوت أحدهم : « لا ! » ، ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة : « لا ! » . ويغض الموكب الرهيب ، ثم تعلق أصوات الممثلين على طريقة التوايح والعويل ، مطالبة بالرحمة والشفقة ، والحياة للمخلوقة المسكينة . ويبدأ المثلون فى الجرى مسرعاً إلى خشية المسرح وهبوطاً منها .

وفى ختام هذا المشهد يتمخض الحدث عن لوحة تضم الممثلين فى شكل مجموعة من الأسرى حكم عليا بالموت داخل الكباتن ، فى حين علت صيحات الضحايا تطلب اخلاصا بالصراخ تارة وبالصلاة أخرى ، ولكن دون جدوى ؛ فقد شق بعضهم ، ورمى بعضهم بالرصاص ، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغاز ، أو بالصليب ، أو بالطنن ، أو بالصقن عن طريق التيار الكهربائى . وتغضى لحظات ترقد فيها الجثث على خشية المسرح ، ثم يدخل ذكرى فرانكشتين ويقدم الموضوع الرئيسى : وكيف نضع حدا لمعاناة الانسان ؟ !

ويقوم ذكرى فرانكشتين بحرق الفئاة بمقنة طويلة ، ثم تشكل أجساد المثلين بشكل بلوائى لتصبح معملان أجوام الحديد ، يخلق منه فرانكشتين الإنسان الجديد . وفى إحدى الكيائن العلوية ترقد جثة لإنسان وقد شلت إلى مائدة بعض الأربطة ، ثم تأخذ إحدى المرضص فى ربط عدد من التوصيلات الكهربائية الملونة بمختلف أجزاء جسمه ، وإبها لحظة دقيقة تلك التى يعمل فيها الدكتورفرانكشتين فى هذا الجسم . ثم تضاهى الصالة لتصبح فى العالم من حولنا ، حيث تمثل كل كينئة قسماً منه ، ونسمع فى الوقت نفسه أصواتاً إذاعية تعلن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة : العمال فى مسيرة ، والرائجالية تهدد ، وللماركسيون يجادلون ، والجزالات تحكم خطط انقلابات عسكرية ، ولكن سرعان ما تخفى الأصوات كافة .

وفى الوقت الذى تم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يستجيب لعلم فرانكشتين ؛ فاققلب ضعيف بكاد أن يتوقف . وهنا يظهر «فرويد» و«لويرت» ، فيصبح الأخير باستخدام القلطب الكهربائى لعينى المريض ، فى حين يصنع الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية .

وتدب الحركة فى المخلوق الذى يأن ، فى حين شغل الطبيب بإصلاح أسلاك أشبه بأعواد «المكرنة» بجسم المريض .

وتضاهى أطراف المخلوق وأعضاؤه ، ويصبح «فرانكشتين» : «المخلوق يتحرك !» . وهنا تبدأ لحظة إظلام يبدو بعدها الجسم فى كامل هيئته ، عملاقاً يبلغ طوله حوالى عشرين قدماً ، وعظوقاً وحشياً ينبع المنظر . هذا الكائن هو صانع الحضارة التى تهددتنا من حين إلى آخر .

والفصل الثانى من العرض يستعرض رأس المخلوق العجيب . ويبا يفتح المنظر على إظلام ، تظهر إضاءة حمراء تتغير إلى خضراء ثم إلى زرقاء ، ثم فجأة ينعكس هذا الشكل المهلول على الكيائن فتبدو أشبه

تتجى قم أنخالية (وهذا واضح فى مسرحيتى «أنتيجون» و«أسرار») ، والإيمان بشخصية الإنسان (كما فى مسرحية «فرانكشتين» ، والالتزام بالثورة القروضية) (كما فى مسرحية «الجنة الآن») ، والخلاصة أن فرقة المسرح الحى تنشأ فى نهاية الأمر مجتمعا قروصيا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة .

فرانكشتين

قد يكون من المفيد أن نعرضى البقة فى الكشف عن أسلوب العمل الفنى الذى اضطلمت به فرقة المسرح الحى فى أعمالها السياسية ، من خلال عرض كبير كعرض «فرانكشتين» . وبعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللى» من أنجح العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الحى . إلى هنا الإعداد يعكس حالة عدم الانتعاش بالحضارة الحديثة ، ويحاول - عن طريق العرض - تصوير شاعة للماضى وآمال المستقبل العاتمة .

وفرانكشتين ليس إلا شخصية «فاوسية» مركبة ؛ فهو عالم ومبدع ويعلم وآثار ؛ بمعنى أنه شخصية تبحث فى نهاية المعاناة الإنسانية ؛ نهاية توازن شخصية الإنسان التى أضدتها الحضارة .

ورواية ماريا شيللى ما تكن - فى الواقع - غير نقطة الانطلاق للحدث ؛ أما القصة فليس للكائنات عمل فيها ؛ وأما الإخراج فتجربى الأسلوب ولا تنطق ، حل نحو ما يحدث عادة فى الأفلام .

والصور فى العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائى ؛ وهى تؤدى بطريقة الانتقال القبللى على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه . أما الضوضاء والسكون والمؤثرات الغريبة والكوايس السيرالية لتداخل مع خيال الظل . وأما الإضاءة فتروحية ، وإن كانت تبدو أحياناً كالسراب . وعلى سبيل المثال نلاحظ فى المشهد الأول لفرانكشتين أن المثلين على خشية المسرح قد اتخذوا أوضاع الوبغا وتأمالاتها ، وارتدوا ملابس من الجبتر ، مع أقصة تتراوح ألوانها بين الريفلى والأحمر والأخضر والأصفر ، وعقد كل منهم ساقيه ، واتخذ الوضع الجماعى فى النهاية شكلاً متناسفاً . وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل فى مظهر غامض ، واتسام وجوههم بعمامة بطابع جبلى . لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا» ، دليلاً على قوة التركيز ؛ وإيهم فى هذه اللحظة لشديدو الإحساس بذواتهم .

ولا نمر لحظة حتى يدرك المشاهد خلفية المنظر الكبير ، التى تتمثل فى كيان مبينة من الحديد ، يبلغ ارتفاعها عشرين قدماً ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة ، وقد احتوت على عدد من المواشير والحبال والسلام والمشايبك . وعلى أحد جوانب المسرح تجلس سيدة صغيرة تلعب فى هدوء الممثلين فى حالة تأمل من أجل أن تتمكن المثلة الجلجاسة فى الوسط من السباحة فى الهواء . وتغيرا السيدة الملعبه بأنه إذا ارتفعت تلك المثلة إلى أعلى - بطريق السحر - فسوف تكتمل المسرحية . وبعد العد التنازل المطلوب تخفق الفئاة فى الارتفاع ؛ ولكن اشتياقاً إلى رحلة متمعة ينشق لتمثيل فرقة المسرح الحى .

وننتقل من مشهد جبال التأمل التى تضمته مقدمة العرض إلى

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالبرودة وبعض الحنوف
ولم أكن أستطيع التمييز، فقد كنت كالقرد
لاحول فى ولا طول، أحسست بالألم
يتناهى، فجلست ثم بكيت، وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتعلم
على حدة الألم. هذه الوسيلة هى الموت.

وننتقل إلى الفصل الثالث ولية يتحول الرأس إلى ما يشبه سجتا
عاليا. ويرى شرطى يعمل مصباحا وهو يجرى فى طرقات المسرح باحثا
عن المماربين الذين انتشروا فى كل مكان، يحاولون التخفى دون جدوى.

شرطى - هل أنت ستيفن جوزيف؟
مثلى - نعم
شرطى - هل ولدت فى بروكلين؟
مثلى - نعم.
شرطى - أنت مقبوض.
وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد:
شرطى - هل أنت كارل أيونهورن؟
مثلى - نعم.
شرطى - سنك ٢٩ سنة؟
مثلى - نعم.
شرطى - أنت مقبوض.

وتكرر تنويعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كلما تم قبض
أحدهم، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع فى الزنزانة. وكلما دخل
واحد إلى الزنزانة أطلقت صفارة ليغف المسجونون ويظهروهم للجماهير،
وليدأى بعضهم حياة جنونية تتمثل فى السب والزعم والتلويح فى الهواء.
ويختصر شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف الجانين. على أن
بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير، فزاعم يكون أو يصنعون
أو يلعبون بأعضائهم التناسلية. وتكرر الحدث من زنزانة إلى أخرى. أما
الحظ من ذلك فهو تورط المشاهد فى عملية الاختيار التى يمارسها
المثلون وهم يقومون بدور المساجين. أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر
المقبوضين، ولكنه يقوم بدوره بوصفه نائرا، ويصدر تعليماته إلى
المساجين. ثم ما لبث الحراس أن يقوموا بالهجوم، ويقف إلهام على
فوهة من النار، ثم يتغير اللون الأحمر الوراج إلى الرمادى ثم الأسود،
ويسود بعد ذلك سمى طبق. وفى الظلام ينهض الجانين من رقادهم،
ثم يعيدون بأصابعهم الفاحشة شكل المخلوق الغريب، فإذا هو مرة
أخرى عملاق هائل مزعج، ولكنه يبدو فى أشد حالات الرهين
والضعف، تصدر من عينية أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع
إلى أعلى شاخصا إلى السماء يطلب بالجنة، وتصدر منه إشارات أخرى
تدك على الإبهام، إبتهاج الإنسان الذى يريد أن يعيش.

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب القاد المسرحية الشديدة. ولم يلق
هذا العرض رواجا لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب، بل كان
كذلك مثلا رائعا لفلسفة المسرح الحى، ومعروف أن ماريا
شيللى - المؤلفة الأصلية لفرانكشتين - هى ابنة وليم جودوين (أحد
مؤسسى القوضوة المعاصرة).



بأقسام منفصلة، كل قسم عليه بطاقة تمثل الأنا واللاشعور والشهوة
والحب والغريزة والحكمة والمعرفة، وهى فى مجموعها تشكل ما يدخل
رأس العملاق. ويحدث هذا فى الوقت الذى يقوم فيه المثلون بإصدار
أصوات تعبر عن هوامل الصراع الكامنة فى المخلوق الذى يظل مشدودا
إلى المنضدة، يعلم بأساطير الماضى، التى تتمثل فى أصول الميثولوجيا
الغربية، والتى تتجسم على خشبة المسرح، فترى الأنا والحكمة فى شكل
«هيدالوس» وابنة «إيكاروس»، ولرى الحب مع ألفة الشباب
والريح، وهكذا.

وننتقل العرض من حدث إلى آخر، مع الحوار والكثير من الصور.
ومع تداعى صور الحضارة الغربية والريعى بدأ يبدأ «فرانكشتين» فى تعليم
مخلوقه اللغة المرادة، اللغة التى يفرضها التطور التكنولوجى: «المؤسسة»
و«النظام» و«التعليم» وغيرها من المسميات.

ومعائث الوظائف أن تتصارع فى داخل الرأس بغية الوصول إلى
القمة. وهذه الوظائف متنوعة، وهى تتمثل فى الأنا والأنا الأعلى
والشهوة والحب والغريزة والحكمة وغيرها، وتكون الغلبة للأنا الذى يدفع
الرجل المخلوق إلى الحضارة، وهنا تسيطر السلطة وتسود، ويبدأ شقاء
الإنسان. ومع ذلك تنتاب المخلوق الجبار عوامل الرهين والضعف نتيجة
خبراته فى مجالات المرض والتشيخة والجماعة والوفاة، ويصبح عاجزا
عن الكلام، وتصدر عنه انتفاضات سريعة، واهتزازات فى محاولة
للرعى، ولكنه لا يقدر، ومع ذلك يتذكر رحلة رعيه وهو ينتج:

وعلى الرغم من الجدة في الإعداد ، التي قدمت بها فرقة المسرح الحى «فراكتشين» فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة «جودوين» نفسه ، التي عرفت أصولها حتى قبل أن تكتب ماريشيللى رويوتا المبردرامية المشهورة . أما جودوين فقد أهاب بأن الإنسان يغير طبيعته ، وأن الشر دائما يمثل في السلطة .

ويبدو فلما يبدو - كما يرى بعض الدارسين - أن **فرويد ووينج** لم يعرفا شخصية الإنسان حق المعرفة ، في الوقت الذي أنكر فيه ماركس على الإنسان أن تكون له شخصية .

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية في مختلف أبعادها العميقة ، وخرج إلينا بفلسفة فوضوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تخفت تحت قناع السيادة الجديدة ، التي كادت تنشئ العرض المسرحى ومغزاه الثقافى .

وهناك نقطة ضعف أخرى في العرض كشفت عنها بعض النقاد ، خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوجدى ، أما الذاكرة والحكمة والمعرفة فكلها جزء من اللاوعى الجأعى . فإذا تعلم الإنسان فإنه لا يتعلم إلا الكلمات الجديدة . أما العقل فإنه حين يوظف في عالم الواقع يخلق سحبا ، ومن ثم يصعب العالم سجيناً كذلك ولكنه محكوم في النهاية بقوة الأنا الذي يمدد قادة المسرح الحى القوة المركزة أو صاحب الوظيفة المسيطرة . فالأنا يمل عمل العقل ، ويصبح مسؤولاً عن خلق السجن . وهذا السجن الذى خلقه الأنا يتسلط عليه السلطة ومؤسساتها . تلك التى تدفع بالرجال إلى الشر والجنون .

ولعلنا أيضا نلاحظ استحضار عقيدة المسرحى «**هايز هول**» فيها تشكل من مظاهر تصمم العرض . أما ألوان الديكور المتنوعة فقد ساعدت على تنوع الحديث الذى كان يبدو أشبه شئ بالمعمل في لحظة والسجى في أخرى ، ثم تحول بعد ذلك إلى إطار لرأس الخلق . وبما أثار لانتباهه أيضا قيام الزنانات أو الكائنات الصغيرة مسرحا للمشاهد الخيلية المتناثرة

ونجحت روعة بعض مناظر العرض ، كذلك التى اختلط فيها الحديث على خشبة المسرح بالجمهور ، حين اشتركت ألوان الإضاءة في تحقيق التوازن بينها ، فمن لون أنضج رمادى ، إلى أنحدر بلون الدم ، مقرونا بحيل مرئية وأخرى صوتية ، مع مزيج من الأجرام والصغير ، وسط موجة من الإضاءة لشعة والظلام المطبق . المزجج بالصرار والعويل والتشجيات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة ناطقة لعالم من الفوضى والضوضاء ، ثم تغفل عنها لمسات الجمال ، فالفرج لم ينس قط أنه يعيش تجربة مسرحية . ومع ذلك فإن قوة العرض الأساسية قد تمثلت في حركة الأداء الداخلى ، الذى أبرز إصرار الإنسان على الحياة في عالم ينويه بالاضطراب . ولعلنا نستنتج أن شكل الخلق في النهاية يحمل معنيين مجازيين : الأول هو أن الإنسان يعيش في هذا الخلق الغريب ، والثانى هو أن المسرح الحى يعيش في داخله كذلك .

وبرغم كل المآخذ التى أخذت على المسرح الحى ، لم يزل هذا المسرح موضع تقدير الجماهير التى تعاطفت مع اتجاه الفرقة المتأثرة . على أن هذه الجماهير المتعاطفة لم تنفع القائمين على الفرقة ، ولكن استجابة

مجموعات المميز التى حضرت عرض فرانكشتين كانت أكثر فاعلية وأقدر على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح ، على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض في أكثر مواقفه .

مخات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرض واقعا المصرى سجل المسرح المصرى المعاصر مخات من المسرح السياسى . فرضته قضية الهزيمة ١٩٦٧ . ومن هذه المخات ما كان سياسيا مباشرا . ومما ما كان سياسيا غير مباشر . ومن المسرحيات المباشرة «**الثار والذين**» لألفريد فرج . «**ليلة مصرع جيفارا**» ليخاتيل رومان . و«**سند باد**» لشوقى خميس ، ومن المسرحيات العالمية المباشرة «**هالو - صاه**» (محانين) . و«**العول**» . و«**كلاها ليهرفايس** . والحقيقة أن المباشرة هنا نأتى أولا من طبيعة النص المسرحى ووضوح هدفه السياسى . ثم يأتي التناول الإبداعى ليحيل هذا الهدف جسدا حيا تتكامل أبعاده محصورة سجاهير المسرح .

وفى هذا المقام لن أحاول التعرض لتلك المخات إلا بقدر معرفى ببعضها . ومن خلال ماسجله النقد لما أو عليها . وبمعنى آخر لاسعى إلا أن أقدم للمخات أخرجهما شخصيا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ما يجعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل .

العول

ومسرحية عول لوزتانيا ليهرفايس . هى التى أخرجهما المسرح الجيب فى عام ١٩٧٠ ، «والى عرضت بعد ذلك في مسرح الجمهورية . وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرضها الأول . ثم افتتح بها المسرح الرومانى المكتشف حديثا بالإسكندرية في أغسطس ١٩٧١ ، وشاركت في مهرجان دمشق المسرحى الخامس في مايو ١٩٧٣ . وأعيد عرضها مرة أخرى في مسرح الجيب في أكتوبر ١٩٧٣ . وقد اختلف النقاد حول الأسلوب الذى قدمت فيه المسرحية . وربما كان لهم بعض الحق » فالمسرح الشامل الذى انتهجه أسلوبا لهذا الغرض لم يكن قد اكتملت مفاهيمه يوم إخراج المسرحية . ولكنه تطور فيها بعد ليصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى .

وأود أولا أن أعترف أنى حين أخرجت **العول** كنت أسخط لعدل جديد وجبرى ، في وقت كان يعلق بنجائى فيه بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التى عشتها في أثناء سنى خريفى بعيدا عن بلدى ، وتمتعت لو اتقنت الفرصة كي أوظفها في وضعها الصحيح ، أملا في بعث حركة في مسار المسرح المصرى .

أقبلت على تجربة **العول** بعد أن قرأتها وفي ذهنى مفاهيم المسرح العادى الذى انتفع به الإنجليزي أسلوبا لأداء الممثلين في مسرح شكسبير المعاصر .

أقبلت على التجربة وفي ذهنى العودة إلى إحياء مفهوم العالمة بين الممثل والمشاهد .

وأقبلت على التجربة وفي ذهنى مفهوم المسرح الريختى بكل معانيه السامية . وأقبلت على التجربة وفي ذهنى أساليب التعبير الجذوى لوانزين

أرض مسرحية مئة

ولكن يسمى لا يعرف به - ولا حتى مثل عرض بيرهيس غير التقليدي - كان أسلوب مسرح التي تشبهه سوبر يعرض كل ما حوله من أحياء المسرح الطبيعي

بدأت قد استعت في تفسير هذا العرض بأسئلة والمناهج التي لا تعرف الأرفق في وسائل التعبير. وفي عين زمني المسرح الإثري بيني - والمسرح العرقي. ومسرح أوتو. والمسرح الطبيعي في الشبيبة. ومسرح الساحر أبسط مفاهيمه - فهي ذلك أن حرفة المسرح ليست بالأحقة متصلة في كل زمان ومكان. منها ختفت طبع مسرح في الشرق والغرب. ولكن يجب مع ذلك الأسس أن حدوث على ضوء إنشاء مسرحنا العربي بقرائه الثقافي والأدبي. وهو على بلاحدائل.

كان مسرح الفول بقوه على الأبعاد على الممثل. على نحو ما تعمت ورأيت وممارست من المسرح الإنجليزي الحديث. وكان أسلوب في العمل انطلاقاً من نص مسرحي فرض امتزاج مثل ما شاهد. واستخدمت في ذلك أساليب السيرك. والكوميديا ديالوجي. والهرج. والجد. والفكاهة. دون قيد بحرفة المسرح التسجيل. ومن ثم كان العرض شاملاً في أسلوبه. وشوياً في تصميمه. ولم أحاول المنجوه إلى حرفة سادحة في المؤثرات إيماناً من أنه منها نعتت فإن تقار مؤثرات المناشة بأفانين التكنولوجيا العصرية المستخدمة في مسرح عربي وحريها.

مدهم مسرحية و تقطع من التقليدي إلى الطليعي.

كانت تلك كلها هي الأرض التي تملت في الحلفية الإبداعية التي عشت صدها في أعوام الحيرة والدراسة. حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية. تميزت بالجدية والصلابة.

وتحذرت تجربة مثيرة حقاً. وظف فيها أكثر من منجز في العمل. وهي ذكر تدريبات الإرتجال في مراحل الاستعداد الأولى (البروقات) وهو منجز أكثر كثرة في الكشف عن طبيعة الأسلوب الهائل للتجربة. ولا إرتجال سوبر معروف. تناء كثير من رواد المسرح الحديث والمعاصر. وله نتائج حاسمة في كثير من المضاميل المتعلقة بالحركة المسرحية.

ومن خلال ماكتبته نقاد المسرح الحديث من تعليق على العرض برزت أوجه الخلاف والوفاق بينهم حول أسلوب هذا العرض. فقد وصفه فريق بأنه «كباريه» سياسي. ووصفه فريق ثان بأنه الكوميديا الموسيقية. وفريق ثالث بأنه مسرح شامل. وفريق رابع بالأويرت المزجج بالكوميديا الساخرة. وهذه الأوصاف إن دلت على شيء فإما تدل في مجموعها على أن ثمة عملاً حديثاً كتب له الظهور. وأصبح علامة في طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والأسلوب.

وتعد «الفول» حق تجربة مسرحية حية وجريئة أدت ظهورها سمات المسرح التقليدي وأفانينه التي لا تحصى. والتي مارأت تعيث صداد في



المكتبة الأكاديمية

ACADEMIC BOOKSHOP

١٢١ ش التحرير/ الدقي - تليفون: ٧٠٩٨٩٠ - تليكس: ٩٤١٢٤

- * أحدث المراجع و الكتب الأجنبية في جميع التخصصات
- * نظام دورية لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- * أحدث كتب العمارة والفنون
- * قسم خاص للدراسات و المجلات العلمية المتخصصة
- * أخيراً عرض لكتب الأطفال و الألعاب التعليمية

مصر في ورثة لعمال النظرة الإنسانية المصيرية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكتباتها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ ببيوت ١٤٨٤٣١

٥ ميدان عراقى ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع الميندوز

الباب الأخصر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلي

• مركز شريف : القاهرة :

٣٩ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :
• شارع كامل صدقي (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية

٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٧٥



الوجه القبلي

الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا : شارع ابن خضيب ت ٤٤٥٤

أسيوط : السوق السياحي ت ٢٩٣٠

الوجه البحري

• المحلة الكبرى ميدان المحطة

• طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دمهور شارع عبد السلام الشاذلي

• المنصورة • شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز التوزيع الخارجي بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

عن

مسرح الحياة اليومية

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الظاهري. وبرجعنا إلى آخر معجم فرنسي عن المصطلحات الخاصة بالمسرح^(١)، وجدنا مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحي الجديد.

يعرف باريس باليس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومي، وإلى تصويره. لقد استبعد كل ما هو يومي دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوه من المعنى وإيقاله في الخصوصية. ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية، من بينها Kitchen Slak drama الذي يركز في الخمسينيات في إنجلترا، ويمثله ويسكر والمدرسة الطليجية الجديدة، ويمثله كروتز Kroetz، والمسرحيات التي كتبها وأخرجها كل من فرتل Wenzel، ودوينش Deutsch، ولسامال Lassalle، وفينافير Vinaver. تحاول هذه الحركة أن تجدد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية الانتقادية (ب. بريخت)، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من الحلق المسرحي عند العنشين الذين سجنوا أنفسهم في ميتافيزيقيا العدم. وقبل ظهور هذا التيار، ظل كل ما هو يومي متروكاً في حدود الزعراف والزينة، هكذا كان حال الشعب - مثلاً - في الأمسية الكلاسيكية والدراما التاريخية في القرن التاسع عشر، أي أن الحياة اليومية كانت جزءاً من خطة أعلى لعملية الخلق المسرحي (كانت، مثلاً، خلفية للمكان الذي يتحرك فيه البطل). ومن حيث البدء، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعني شيئاً بالنسبة للتطور التاريخي. حتى ب. بريخت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجي شامل، باعتبارها شيئاً يصاحب حياة عليّة القوم «الأم شجاعة».

سامية أسعد

الإيديولوجيا المسيطرة (أقوال مأثورة، حكيم، أنبئة أنيقة لجمل توحى بها أجهزة الإعلام، حديث عن حرية الفرد في التعبير، الخ...) ولا يهتم للفنح إلا بلسانات الصمت وما لا يطاق. والمتكلمون محرومون من أية مبادرة، إنهم مجرد تروس في الآلة الإيديولوجية التي تصور العلاقات الاجتماعية. وهذا المفهوم الخاص بإنسان يظل أسير بيئة تسرق منه حتى كلامه، قد يكون مجرد تكرار لمفهوم المدرسة الطبيعية، لولا أنه يخص المسرحية Théâtrelité يوضع جديد.

فالمسرحة ترى دائماً في هذا المسرح، بدلاً من أن تخفي وراء تصوير الواقع. وهي بمثابة نغمة خافتة مستمرة، لا يكتفيها أي انعكاس للواقع. ووراء تكليس الأحداث، يجب أن نحس تنظيم الواقع، يجب أن نحس السخرية الكامنة وراء «ما هو طبيعي». وغالباً ما يتخذ من يوجّه الممثلين، أو الإخراج اللاواقعي، هذا الموقف الذاتي من الواقع. والافتقار الدائم بين الواقع المُتَّجج والإنتاج المسرحي للواقع هو الفنان

وتصوير الحياة اليومية العادية التي نغياها الطبقات المحرومة من الحظ، يعني سدّ الثغرة بين التاريخ، أي اللحظات الأساسية في التطور الاجتماعي، والتاريخ المتواضع - وإن كان ملحقاً متسلطاً على الزمن - الذي يصنعه صغار القوم، أولئك الذين لا حق لهم في إبداء الرأي. ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبين من جديد وسطاً معيناً، وزمناً معيناً، ونحولاً إيديولوجياً معيناً، ابتداء من بعض الأحداث التي نعيشها يومياً، والجمل التي تنطق بها. هذا المسرح مفرط في الواقعية أيضاً، ومتصل بالملعب الطبيعي في المسرح والأداء، وإن اقتل شكلًا انتقاديًا، فقيه نشاهد أحداثاً غالباً ما تتكرر، وتقع دائماً عند مستوى الحياة اليومية التي نغياها في كل لحظة.

في هذا المسرح، غالباً ما يكون الحوار مسطحاً، ومقصوراً على الحد الأدنى، وهو يتجاوز على الدوام فكر المتحاورين الذين يكتفون بتكرار الكليشيات الكلامية واجترارها، تلك التي تلتهم إياها

الإيديولوجي لهذا الشكل المسرحي ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور واقعه اليومى إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها .

وبعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التناول وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يعلى الغموض الذي يكتنف إمكانية تغيير الإيديولوجيا والجميع . إن الشعور بشيء من الاشتراز أمام صور الواقع والإيديولوجيا في وعى البشر يؤدى أحياناً إلى نزعة تحكم بالجمود والصلابة على أية إيديولوجيا ، بل على أى نقد إيديولوجي . والتخطيط في اللغة المسيطرة يعبر عن تلك الرؤية الحتمية للاغتراب الذي يعبر عنه الكلام . ولكن «يتحكم في اللغة ثانية» ، يعيد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ، ويقتد المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات . ويشع طابعاً ذاتياً على إشكاليته (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دوتش «تخزين البطل قبل السباق») .

وبمثل هذا التيار المسرحي الجديد عدد من الكتاب والمخرجين . اخترنا من بينهم الكاتب ميشيل فيافيير ، لاعتقاده أنه أفضل من يمثل هذا التيار .

ولّد فيافيير في عام ١٩٢٧ . وبدأ بكتابة روايتين (١٩٥٠ ، ١٩٥١) - كان عنوان الأولى «لأوم أو الحياة اليومية» - نالت إحداهما جائزة . وأخرج روجيه بلاتشون R. Planchon أول مسرحياته - «الكوريون» - في ليون في عام ١٩٥٦ ، ثم أخرجها ج . م . سيمو J. M. Serreau في باريس في يناير ١٩٥٧ ، ونشرها جاجار في عام ١٩٥٦ تحت عنوان «اليوم أو الكوريون» . في عام ١٩٥٦ . كتب فيافيير النص الخاص بكورس مسرحية سوفوكليس «أنتيجونا» . ومسرحيته الثانية - «الشجائب» - مرتبطة بالواقع المباشر آنذاك : كتبها في خريف ١٩٥٧ انطلاقاً من الخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب في كولونا» ، ونشرتها مجلة «المسرح الشعبي» Théâtre Populaire في مارس ١٩٥٨ ، وأخرجت لأول مرة على المسرح (في ليون) في عام ١٩٨٠ : ثم أخرج جورج ويلسون على المسرح القومى «T. V. P. عيد الإسكاف» ، للمأخوذة عن مسرحية ترومان ديكير Th. Dekker في مارس ١٩٥٩ ، بناء على طلب جان فيلار J. Vilard . و «إليغيبيازيل أوليل» مسرحية ثقيلة ، تشتمل على عشرين شخصية ، ويتطلب عرضها خمس ساعات في حالة الالتزام بالنص الأصل ، ألّفها الكاتب في مارس ١٩٥٩ ، لكنها لم تعرض في فرنسا إلا بعد ذلك بثمانية عشر عاماً ، عندما أخرجها أنطوان فيتيز A. Vitez في «سنتر برور» ، وفي الوقت نفسه أخرجت للمسرح في ألمانيا ، وأخذ عنها فيلم للتلفزيون الألماني ، ونشر نصها في «المسرح الشعبي» في نوفمبر ١٩٦٠ ، ثم نشرها جاجار في عام ١٩٦٣ . وبعد فترة طويلة من الصمت ، كتب فيافيير «من فوق السفينة» (١٩٦٩) ، وهي مسرحية ثقيلة للغة ، فيها أربع وخمسون شخصية ، ويتطلب عرضها ثمان ساعات ، وفي عام ١٩٧٣ ، قدم ر . بلاتشون في فيلوريان ، ثم على مسرح «الأوديون» اختصاراً لها ، ونشرت المسرحية في عام ١٩٧٢ . أما «طلب الوظيفة» (١٩٧١) ، فأخرجت للمسرح المتفرج في آفنيون في عام ١٩٧٢ ، ثم عرضت في باريس في العام التالي ، وهي مسرحية خفيفة لا يجاوز عدد شخصياتها الأربعة . وقد

أخرجت هذه المسرحية في خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها ألفريد شاتير في جنيف ، ثم لوزان ، في عام ١٩٧٣ ، ولك . يوس في كان ، في عام ١٩٧٥ . وب . روجرز في بروكسل ، في عام ١٩٧٦ ، ونشر نصها في عام ١٩٧٣ . أما «مسرح الحجرة» ، في عام مسرحيتين - «صنق ذهب ولم يتكلم» (شخصيتان) ، و «يتناهى آخر» (ثلاث شخصيات) - أخرجها ج . لاسال على مسرح TEP في فبراير ١٩٧٨ ، ونشر النص في نفس السنة . وأخرج آلان فرانكون والأعمال والأيام» (١٩٧٧) في مهرجان آفنيون في عام ١٩٧٩ . وآخر مسرحية كتبها فيافيير حتى الآن هي «الشمس والتجارة» (١٩٧٩) التي أخرجها ج . لاسال في عام ١٩٨٠ .

ويتطلب الحديث عن «مسرح الحياة اليومية» استعراض بعض النصوص النظرية التي تعتمد مفاهيمه ومعناه . وتكتسب هذه النصوص قيمة مضاعفة إذا كان كاتبها مؤلفاً مسرحياً ينتمى إلى هذا التيار . وقد احتزنا في هذا الصدد نصين رئيسيين لميشال فيافيير «أولها بحث بحث قدمه لندرة ديجون عن «الكتابة في الحاضر» ، في ٢٥ مارس ١٩٧٨ .

في هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تنظير عمله أمر غير ممكن ، وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل . ويقول : «في علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية ، علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ، علاقة هي محور نشاطي في الكتابة . وأعتقد أنني كتبت أدهش وأنا طفل عندما يسمحون لي بأبسط الأشياء ، كأن أضع باباً ، أو أصدو ، أو أتوقف في العلو . الخ ... كتبت أدهش وأعجب لهذه الحقوق التي تمنحني ، وأنسى دائماً أن أتوخذ مني ، وأن يدفعني إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤثراً للغة ، يقف عند حافة المنوع ، شيئاً عرضياً لي ، أستحبه على أية حال » .

ويوضح فيافيير أن نشاطه بوصفه كاتباً كان محاولة للدخول هذا المجال ، مجال الحياة اليومية «التي لم تنطق» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبيل إلى الدخول إليها واقتحامها ، فهو يقول : «بالنسبة إلى بوصفي كاتباً ، لا يوجد شيء قبل الكتابة ، والكتابة هي محاولة لإعطاء شيء من التماسك للعالم ، إلى أنا في داخله ؛ إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ، شيء غير مميز أي شيء » . وما دام قد اتجه إلى الكتابة ، لا للموسيقى أو الرسم ، فهو ينطلق من الكلمات ، أي كلمات ، بل الكلمات العادية للغة . ولا يمكنه أن يبدأ ، كما يقول ، إلا من الأشياء العادية غير المنظمة . وهو في هذا الصدد ، يشع فرقاً بينه بوصفه كاتباً ، وبين الرسام والموسيقار . وهو يعني أنه بوصفه كاتباً مسرحياً بصيغة خاصة ، يتخضع لمعطيات «تجديت سلفاً» : «أصطدم بطلبات قهري خاصة بالقصة (عمل المسرحية أن تروى قصة) ، والشخصيات (عمل الممثل أن ينظم عمله داخلها) ، وكلها أشياء أود أن أخلص منها في قرارة نفسي» . كما أنه يوضح كيف اقتصرت كتاباته تدريجاً على الكتابة للمسرحية : «وتركت كل أنواع الكتابة ، تدريجاً ، إلا الكتابة للمسرحية ، لأنها بلاشك ، وعلى الأكل ، لا تتطلب في البداية شيئاً مشكلاً ، ويمكن أن تكون ، في البداية ، مجرد حوار عادي يلقى به في غير نظام ، ولا يتخضع للاستمرارية ... وحلماً نطلق من هنا »

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعبر) وقال إن البداية لا بد أن تكون مفاجئة، ولا يمكن أن تتضمن عرضاً يقدم الأحداث، لأن «ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير. تتفكك الكليات في كل الانفجارات تقريباً. لا يوجد أي معنى في بداية المسرحية بالذات».

والمسرحية شيء تجريدي، إنها «الواقع قبل تشكيله، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير»؛ نحو الوصول إلى الواقع: «لا بد أن تؤدي العملية الانفعالية إلى تصدع القشرة التي تحيط بنا وتشققها، ونحن لا نكف عن إضافة طبقة ثم أخرى إلى هذه القشرة، لكي نحس أنفسنا من الواقع». هل معنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» عدوان؟ ويرد فينايفر بالإيجاب: «إنه عدوان على كل ما يحسننا، وفي الوقت نفسه يهزنا ويثقلنا. إنه عدوان على النظام».

وإذا انتقل إلى كلمة **attente** (= انتظار)، يوضح الفرق بين «مسرح الحياة اليومية» والمسرح التقليدي الذي يعتمد إلى حد كبير على عنصر التشويق: «المشهور في حالة انتظار، منذ اللحظة التي يجلس فيها في المسرح، فهو ينتظر على القعدة، أو اللز، أو الصراع، ينتظر ظهور الرد؛ ينتظر المنة التي تصعد لتبلغ الذروة في النهاية. والجديد في هذا المسرح هو أن ما هو بيومي لا يتصاعد أبداً نحو أي ذروة. يجب أن يفهم هذا المسرح كما يفهم فن آخر مرتبط بالزمان، كالوسيقى. فنحن لا نتوقع انتهاء المقطورة، بل نستمتع بها طوال الوقت. لا بد أن ينسج المخرج ماتلمه في هذا الصدد؛ لا بد أن يتناول المخرج في مسرحنا نحن عن طلب التشويق».

وبانتقاله إلى حرف **(b)**، يبدأ بكلمة **banalité**، ومعناها التافهة أو الابتدالي بغيرها بأنها «ما ينكر إلى ما لا نهاية» ما ينشر إلى حد أننا لا نلاحظه، وإذا لاحظناه، استول علينا الاستغراب... إن المسرح المفروض في الحياة البيوية هو القدرة على العثور على أكثر قدر من الأهمية في أقل الأشياء إثارة للاهتمام؛ القدرة على نقل الشيء العادي، أي شيء، إلى قمة الأهمية. ألا يوجد هنا شكل الهدم الذي يلازم الأشكال التي يتخذها القهر اليوم؟

وبوصوله إلى كلمة **Clémence** (= الرحمة)، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته. ففي هذه المسرحيات، تكشف الشخصيات عن تقاضها، لكن الكاتب لا يدينها، في حين كان من المتوقع أن يصدر عليها حكماً، بطريقة أو بأخرى. ويذكر فينايفر عندئذ ماكتبه وولان بارت في عام ١٩٥٦ عن مسرحية «الكوريون»؛ قال بارت: «يقترح هذا العمل علماً بلا محاكمة، يستطيع أن يتعلق في الواقع وكأنه شيء مباشر، بدون أن يحتاج إلى ذكر ماضيه». وقال أيضاً: «تفت الشخصية طواعية أمام السلبية أو الإيجابية أو وراهما. إنها كائنة ليس إلا». ويعلق فينايفر على هذا بقوله إنه يرى، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكليات، أن «الرحمة» هي موقع علاقته بالشخصيات، وعلاقة الشخصيات بالعالم، ويدرك أن «الممثلين، والمشهور، يستمتعون في مقاومة موقفه هذا؛ لأنهم مازالوا متمسكين بأحد الوقيان اللذين يمكن اتخاذهما من الشخصية: التوحد معها، أو النظر إليها من أعلى. وربما كان مسرح الحياة اليومية هو المسرح الذي

يشتمل العمل كله، والمجهود كله، وتشتمل عملية الإبداع كلها، في التوصل إلى تشكيل شيء ما، وتكوينه شيء ينتهي إلى الموضوعات والشخصيات، والقصة، والتفاصيل، شيء كامل هو المسرحية».

وعندئذ، يشتمل عمل الكاتب، والمجهود الذي يقوم به، في إيجاد صلة بين هذه العناصر غير المميزة أصلاً. ولا يتم ذلك بفعل إرادي أو حتى خيالي، يقوم به المؤلف، بل بالندفاع الكتابية ذاتها، لأن الكتابة لا يمكن أن تظل خليطاً مبعثاً. والكتابة، كما يجارها فينايفر، «تنتسج إلى مجال التجميع، والالتصق، والموتاج، والنسج. بهذه العملية، وابتداء من المجهود الخالي من أية أهمية بمعنى الكلمة، أقنعهم عالم العلوم اللغوي، أي أن الحياة اليومية شيء يتكون».

ويقول الكاتب عن الروابط سافلة الذكر إنها مادية الطابع، أي أنها تتم على مستوى مادة الكلام: أثر الإيقاع، وإحكاك الأصوات، واتزان المعنى في جملة إلى أخرى، وصدام ينتج عنه تفرغ مشحنت من السخرية.

وعندما سُئل عن الواقعية قال: «أعرف على أية حال أنها شيء لم أجد وراهم أبداً، وربما انتهت إليه كتابتي للمسرحية؛ لأنه ليس من المستبعد أن تنتصق كتابتي هذه التصاقاً وثيقاً بواقع الحديث البشري في الحياة اليومية. إذا أنصتنا إلى هذا الحديث، حديثنا، بآتياء، وجدنا أنه منقطع أولاً وقبل كل شيء، ويمكن من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر، وتتفكك، وتتجمع، وتتخللها عمليات تفرغ لا علاقة لها إلا قليلاً بإرادة الممثلين الواضحة، لكنها تقم التواصل، وتنتج حركات من المعنى. ربما كنتُ سحفاً واقعياً، لا عن إيمان، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه. لا نستطيع أن نصنع برنامجاً للواقعية؛ فهي ما يمكن أن تصل إليه إذا نجحنا وضع كتابتنا في خدمة أي شيء سابق عليه... وإذا ظلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها، مادة لا يكل الكاتب عن السعي إليها».

وعن العلاقة بين المسألة والحياة اليومية، يقول فينايفر إنه لا يوجد موقف مأساوي في حد ذاته، لأن أساس المسألة هو مواقف الحياة الاجتماعية على نظام للأشياء سابق لها، وما يثير المسألة، حدث ما بلغ فيه، بعيد النظر في هذا النظام. معنى هذا أن «المسألة أصبحت اليوم خارج مجالتنا. لكنني أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوي، إذ توجد حتى الآن خيوط ترتبطنا بالأمزجة التي كانت فيها المسألة ممكنة».

والنص التالي الذي يساعد على فهم «مسرح الحياة اليومية» هو بحث آخر قدمه م. فينايفر إلى الندوة التي عُقدت في فلورنسا في إبريل ١٩٨٠، وكان موضوعها «المسرح والحياة اليومية، أمس واليوم». بدأ الكاتب بحثه - وعنوانه «الكتابة عن الحياة اليومية» - بقوله إنه يرفض أصلاً نشاطه بوصفه كاتباً، يرفض أي تفكير عام في العالم، أو المسرح، أو الكتابة، ولكن يخرج من هذا الموقف الخرج، ومادام عليه أن يقدم بحثاً، رأى أن يضع قائمة بالكليات التي تدفع إلى الموضوع الذي اقترح عليه، ورتب هذه الكليات حسب الحروف الأبجدية - الفرنسية طبعاً -، لكنه وقف في منتصف الطريق، نظراً لآلوت المحدود الذي حُصص له.

يقترح تماماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأجباب ، والقيم المكونة سلفاً .

هذا ويجعل فيناثير من السخرية دعامة من دعومات مسرحه . ولا يعني هذا أن المسرح الذى يسمى إليه مسرح هيجال ، فهو مسرح يناقض الهجاء على طول الخط . وهو لا يسخر البتة من الشخصيات ، مع أن السخرية هي المادة التى يتكون منها هذا المسرح : «أحدوا السخرية ، وسترون أنه لن يبق شيء . أين هي إذن ؟ إنها في تابع الأحداث الصغيرة التى يتكون منها النص تابعاً متصلاً لا يتقطع . وما هذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات في الحوار ، والظهور المفاجئ للإشباع والقفالية ، والانتقال المفاجئ في مستويات المعنى بين ردأخر والأول في موقف إلى آخر ، والكوارث التى لا تكاد تدرى ، والحق على علاقات مناسبات ، والسلطة الناص ، وصدام الجمل إلى اللاتي ، ومايفصل بين مانتظره ومايجئ . وكلها عمليات تفرغ ينتج عنها أثر كوميدي ، جوهرى ، يندر أن يثير الضحك ، لكنه يزجج استقرار الأشياء المادية ، ويضع المتفرج دائماً في متعلقة تقع على حالة الضحك ، متعلقة الانتقال التميز بين الهزل والجد ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدي لاينتج عن اختيار إرادي ، لأنه مادة لاتنفصل عن جوهر الكتابة » .

والسخرية أداة المعرفة التى تلجأ إليها عندما تزول كل الإمكانات الأخرى ، لمهى تاق جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، في علنا الذى يفتر إلى الاستمرارية . والسخرية هي التى تمكنا من إقامة الصلات والروابط ، التى تمكنا بدورها من التقدم في مجال المعرفة : «الكناه تير صلات من أجل البحث عن المعرفة » .

وكان من الطبيعي أن يتعرض فيناثير لبتاء هذا اللون الجديد من المسرحيات . ويصير هذا البناء يغلو المسرحية من المعنى - في البداية - لكن ، حالما تبدأ الكتابة ، توجد القوة التى تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والنيات ، والشخصيات . ولا توقف المسرحية عن بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، تنمتج عن الانفجار الذى كان في البداية . وفي النهاية ، يلمو للمسرحية ، إذا كانت ناجحة ، وكأنها شيء مبنى بدقة ، انطلاقاً من خطة مسبقة .

والمادة الوحيدة التى يمكن أن يصوغ منها م . فيناثير مسرحياته هي الحاضر « حاضره هو » فهو يتساءل : «هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟ » . ويقول : «الحاضر هو ما يتصلق بنا ... لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بأحياء المعاصرة ، المترامعة معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر . كيف ؟ تسجيله تدريجاً ، كلما وقع ، في شكل شظايا الحديث مثلاً . وبالطريقة التى نزل بها شيئاً في موجات الكلام المتدفقة . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية ... من الجزء إلى الشئ الكامل التكوين . ومن المتوجع أقول : فلتنظروا بأن هذا ممكن ، ربما اكتملت المسرحية عندئذ ، مع أن مشروعها غير موجود » .

والصدقة ، بمعنى الكلمة ، هي التى تتحكم في الحياة اليومية . قد يحدث هذا الشيء ولا يحدث شيء آخر . وهنا ، لا يوجد شيء نهائى أو

حتى الطابع . وربما كان ما يحدث بالصدقة هو الذى يعطى هذا المسرح الجديد قدرة عمرة ، مختلفة عن تلك التى نجدها في المسرح التقليدى . كان هذا الأخير يعبر الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كاريته فيناثير ، فيمجر «الإنسان نتيجة لأمر بديسى ... هو أن مجال الممكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكتف عن خلق ذاته بطرق متعددة » .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكثافة : لأن المعايير التقليدية لا تنطبق عليه : عالية النيات ، وأهمية المواقف ، وعمق الشخصيات ، ودنيابية الحدث ، الخ ... و «عملية الكتابة تحول الأشياء غير المتميزة في الحياة اليومية إلى مادة ، ثم تتكشف هذه المادة قليلاً أو كثيراً إلى أن تصبح ، في أحسن الحالات ، شيئاً شاعراً بالغ الكثافة » .

وفي خضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، نرى أن «مسرح الحياة اليومية » ، كما يغمه فيناثير ، مسرح يغاطب السمع ، ولا يغاطب البصر : «لأبد ، أولاً ، أن نضع المتفرج في موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ، فلن يحدث شيء إذا هو لم يسمع السمع . وأياً كان سحر الديكور ، وحركات الممثلين ، فسيصبح كل شيء غامضاً . وهذا أمر طبيعي ، مادام المتفرج لا يستطيع التكهّن بأى شيء » ، ومادام الحدث لا يجهد لاسياف بعده . وتنشأ الإثارة بالضرورة عن الكليات الخاصة التى تنطق بها الشخصيات ، وما يقع بينها . أما وظيفة الممثل ، فتشمل على وجه الخصوص في النطق بهذه الكليات ، مع الإبقاء على معناه اللاشعور . وينتطلب هذا انطلاق قوة حرة تنتشر في الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل في المكان . ويوضح فيناثير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض : «أقول إن هذا المسرح ينهار بمجرد أن نحاول أن نجعل منه عرضاً ، مجرد أن نشرع في غطائية البصر ، في خط متواز أو مكمل لما تقوله الكليات . لماذا ؟ لأن الكليات في هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والمشار ، ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض ، فيتمثل في إمكانية الإجابة عن هذا السؤال : هل تعمل الكليات إلى المتفرج ؟ إنها إن وصلت ، حدث شيء حقاً ، وإلا خسر المؤلف الرهان » . والإصمات عملية ذهاب وإياب في سرعة مستمرة بين خشية المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شيء يسهلك الطاقة ، ويمكن المتفرج من إقامة الصلات والروابط .

ويسمى رواد هذا المسرح كل الوعي العقبة الأساسية التى يعطلم بها ، مادام يستبعد عنصر التشويق . وهذه العقبة هي الملل ، فمن البديسى أن الملل والرتابة يشكلان جزءاً من مكونات الحياة اليومية . وغالباً ما تكون هذه الحياة منكثرة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرضة للضعف الجوهري . وكلما كانت عملية الإخراج كاملة ، كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث العرضية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها ، ولا فرق بينها ، ولا سبب لها ولا أثر . وتتمثل عملية الكتابة لا في تنظيمها ، بل في تركيبها على ما هي عليه في مادتها الخام » .

ولا ينتج هذا المسرح يقيناً ، فنحن لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هذا حقيقى » . وهو لا ينتج أيضاً معرفة ، فنحن

فينافير لا يختلف شيئاً مقدماً ، ولا يجرى اختياراً وفقاً لمستويات موجودة سلفاً ، بل كل شيء في نظره يمثل مادة قابلة للاستخدام . بعد ذلك يحاول أن ينظم ، ويجري عملية مونتاج للصور ، والجمل ، والكلمات ، بحيث تصبح مرئية ومقروءة ، وذلك بفضل العلاقات التي يقيمها بينها . وخلال عملية اللوه هذه - لأنها لو - يجد السبيل إلى الخروج من القوضي ، والثروة على نفسه وعلى الابتثال . وثورته لما طابع شخصي للغاية ، وهي مضحكة أحياناً ، وسانعة دائماً ، لكنه إذ يفعل ، يفخر في الوقت نفسه أحياناً جديدة ، غير متوقمة ، يمكن أن تكون بداية لأية قصة .

وفي الوقت الذي كان يكون فيه فينافير « الكراسات » ، كان يكتب مسرحيته ، ويستمد مادتها من الأحداث « في الكراسات » وبعد انتظام الأحداث ، والشخصيات ، والكلمات ، في « الكراسات » بطريقة مختلفة عن الواقع ، نتيجة للتجميع ، والنقص ، والصلق ، استمدت منها المسرحية مادتها . ويقول « ج . ب . ب » سارازك « في هذا الصدد : « تكن أهمية هذه الكراسات في كونها الأثر المادي لموقف عميق ، حجم ، دائم ، يتخذه المؤلف ، موقف قائم على حركتين عكسيتين يعيشها بنفس القوة : أولاً ، يتشبع بمادة غزيرة ، ويملأها بغمرة ، ثم - ثانياً - يربط كل هذا ، ويركبه ، ويخلطه » .⁽⁷⁾

والحديث عن « مسرح الحياة اليومية » بقودنا حتى إلى طرح هذا السؤال : ما للموضوعات التي يمكن أن يتخارها الكاتب المسرحي من هذه المادة الوورية الغزيرة التي تنطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأتفها ؟ ولترجع إلى مسرح فينافير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسي هو العمل ، وما يربط به من تيات أخرى ، كالبطالة ، والثاقسة ، والمؤسسات التجارية والصناعية . ولا شك أن العمل هو التيمة « اليومية » بمعنى الكلمة .

كان فينافير ابن مدرس ، لكنه أصبح بعد ما مديراً تجارياً في إحدى الشركات الصناعية كان إذن يعيش في داخل نظام الإنتاج الاقتصادي ذاته ، ويحظى مكاناً وسطاً بين الدرجات العليا والعمال . ولذلك فإنه عندما تحلّت في مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكانتها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبرها وأناس عرفهم حتى المعرفة .

ونرى « الحجاب » قصة تغيير زرداري مصدره الحرب بين الحلالين والشركات التي تنتج كل ما يلزم للنساء بالشعر ، وتنتهي هذه الحرب الداخلية باتفاق يقدر بين الطرفين . وتدور أحداث « من فوق السفينة » - التي حولها « ر » بلانشون - إلى كوميديا موسيقية على الطريقة الأمريكية - على مستويات ثلاثة : أحدها مستوى المؤسسة والعمل . وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، في السوق الفرنسية ، إحداها شركة أمريكية كبرى تحاول أن تغزو أسواقاً جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسمى إلى الاحتفاظ بحيازتها هذه المنتجات . وفي مرحلة أولى ، يبدون الشركة الأمريكية هي التي تغلبت في مسر ، وفي مرحلة ثانية تصبح الغلبة للشركة الفرنسية ، نتيجة لتغير جلري في مديريها وأساليبها ، وفي مرحلة ثالثة ،

لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : « هكذا الحال » . وإنما يتبع وضوحاً ، أو - بالأحرى - لحظات من الوضوح ترتبط في الزمان .

وأحداث « مسرح الحياة اليومية » تنتج عن الاحتكاك والانزلاق ، مادامت الحياة اليومية مجال للاحتكاك . ومن النادر أن نجد فيه صدمات كبرى واضحة الحدود . والاحتكاك هو وسيلة الاتصال التميزية التي يلجأ إليها . والتغير لا يسمى ، ولا يُشار إليه ، بل يدرك بعد وقوعه . و إذا أرادت الكتابة المسرحية أن تستشر هذا المجال ، عملت إلى الاحتكاك . ودخلت الضجوات ، وسارت عند ترجعات العلاقات ، ونفذت إلى الشقوق الضيقة في القصة التالية ظاهرياً .

ويقول فينافير - في ختام بحثه الذي يعد بلاشك أفضل النصوص التي تلقى الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح : « وإن ما أبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات ، حياة يومية ولدت توتاً ، لا نعرفها ، وكل شيء فيها ممكن ، حياة يومية متعددة ، لأمركها ، ولم تخضع بعد للمطالب الاجتماعية ، والنفسية ، والإيديولوجية » .

كتب فينافير « مذكرات » (١٩٧٩) - لم تنشر بعد - عن مسرحيته « الحجاب » ، وأطلق عليها اسم « كراسات اللص » ، وشرح فيها الطريقة التي تكوت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التي يعمل بها فينافير ، فحسب ، بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التي تستخدم بها مادة الحياة اليومية في صياغة العمل المسرحي .

وتتكون هذه « الكراسات » من مائتين وخمسين ورقة مغطاة بالمقالات ، والناوين ، والمائشيات ، والصور المقصوصة من الجرائد ، وجميعها يرجع إلى الفترة التي تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهي في عام ١٩٥٨ ، مع التركيز على يوليو - ديسمبر ١٩٥٨ . كان المؤلف يشتم يومه إلى جزء من : في فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الجرائد ، ويقتطف المقالات ، والصور ، ويصنفها في « الكراسات » . وفي فترة الصباح يكتب ، وتضم هذه « الكراسات » أشياء متباينة للغاية : المعارك ضد المتمردين في الجزائر ، الأفولوزيا الأسبوية ، صواريخ حلف الأطلسي ، أول صواريخ سوفيتية ، موت كريستيان جيو ، جرائم الحب ، حملة الحلالين ضد الشعر الطويل ، ونجوم هذه الفترة : جي موليه ، مارجريت ثاتسون ، جين مانسفيلد ، روسيليني وأغريد بريجان ، شارل شابلن ، دوقة ولندسور ، أليك كامي ، الخ ... ويقول الكاتب إنه وجد في تصفح هذه الوثائق مئة كبرى ، فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر مانبس ، واكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شيء . لأنه في مستقبل هذه اللحظات . والمادة التي استخدمها الكاتب في عمليات « اللص » هذه هي المادة الإيديولوجية التي كانت الصحف تقدمها لقراءها آنذاك . ونجد في هذه « الكراسات » أثر التفرز والتغيب اللذين أحس بها فينافير عندما قرأ هذه الصحف . وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم تجانسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة للغاية : قصاصات جرائد متباينة في الحجم ، أحياناً كلمة ، أو جزء من عنوان ، أو مقال كامل ، وصور عدة عن موضوع واحد - ذلك لأن

وشخصيات المسرحية أروع: والاس. المدير المختص بانتشار الكوادر في إحدى الشركات السياحية، وفاج، ونلاحظ عدم وجود أية إشارة إلى هويته في قائمة الشخصيات. وربما كان هذا معادلاً وزنياً لبطالته، ولويس «زوجته» وناتالي «ابنته». وهذا العدد قليل جداً إذا قارناه بعدد شخصيات «الكوريين» أو «الحجاب». أما القصة فيسطة للغاية؛ إذ تدور حول تعلقين: الاستحباب المنظم الدقيق - ويكاد يكون آلة جهنمية - الذي يخضع له فاج، ومواجهة هذا الأخير لابنته ذات الميول اليسارية، وزوجته التي لا تتحمل وضع زوجها الجديد وتقديراً للحياة الآمنة التي كانت تحياها. وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكتابة مسرحية تجريبية - تسم بالجدة والابتكار.

وعلى الرغم من أن مادة «طلب الوظيفة» هي الحياة اليومية المروسة في الواقع، نجد أن أحداثها لا تقع في مكان معين، وإن كنا نفترض مجرد اقتراس - أنها تدور في مكانين: منزل فاج، حيث الزوجة والابنة، ومكتب والاس، حيث يستجوب فاج. لكن مامن شيء في النص يشير إلى هذين المكانين من قريب أو بعيد. والشخصيات الأربع توجد في مكان واحد، طوال الوقت، وتتجاوز، لكن هذا الحوار يسير في عدة اتجاهات، لها دلالات بالنسبة للمكان. وعلى القارئ - المخرج أن يعيد تنظيم عناصر الحوار لكي يصبح مفهوماً. وفيما يلي جزء من القطعة السابعة عشرة: (نلاحظ أن النص خال من أية نقاط أو فواصل، ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات الاستهزاء).

فاج: وصلنا أمام باب العيادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساءً.

لويز: دخلتم؟

فاج: لا.

والاس: بالنسبة للسبابة؟

فاج: أنا لا أشغل نفسي بالسبابة. أنا ضدها.

والاس: بالنسبة للحرية الجنسية؟

لويز: لماذا ولقمت مدة طويلة أمام الباب؟

فاج: ليست لدى أفكار مسبقة، لكن انظر إلى ابنتي ناتالي، إنها تطالب بالثورة. تعبت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة. تعبت من فعل ما تشاء. وعندما أقول فعل فأنا لا أعني أنها تفعل، فهي ملغوة بما يستجد. وعندما أقول ما تشاء فأني أقصد أنها لا تشاء شيئاً، فهي تقنع الرغبات بسيطة، لكن هذه الرغبات البسيطة تنخر في الحياة الأسرية. لا توجد حياة جماعية ممكنة لا تستطيع متابعتها. أصبحت زوجتي لا تصدم في شيء. إنها منهزمة ليس إلا. ومن ثم لإنها منهزمة، ويجهل كل منا الآخر. أقصد أننا أن عقارب الساعة ستعود إلى الوراء. لا يوجد سنة وثلاثون ألف شيء جديد في العالم. لا بد إذن من العودة إلى الوراء. ها هي الثورة معناها أنها تدور تدور، وأن كل شيء يعود إلى ما كان عليه.

ناتالي: كان شيئاً أشبه بالروسكي.

لويز: وغدائم أراجكم؟

تتجه الشركات إلى الاندماج. أما «طلب الوظيفة». فمسرحية خفيفة تتحدث ضمناً عن شركة لصنع الملابس الداخلية للرجال. اندجبت في شركة أمريكية كبرى. ومن ثم وجد واحد من مديري المبيعات فيها نفسه عاطلاً. وظل على هذه الحال ثلاثة شهور. ثم حاول أن يبحث عن عمل في شركة سياحة، حيث خضع لاستجواب رهيب يحل نصف النص تقريباً. والأسئلة عادية في ظاهرها، قاسية في باطنها. وفي إحدى المسرحيتين اللتين يتكون منها «مسرح الهجرة»، لا يروى الكاتب شيئاً، بل يتحدث عن العلاقة بين أم مطلقة وابنها. وفي النهاية، يستغنى أصحاب العمل عن الأم نتيجة لإدخال الكمبيوتر في المؤسسة. أما عنوان المسرحية «الأعمال والأيام» فيدل بما فيه الكفاية على أهمية قيمة العمل في مسرح فيناتير. وتدور أحداث هذه المسرحية في قسم (بعد البيع) في إحدى الشركات التي تتبع معطاحن البن. وتشتمل المشكلة من الناحية الخارجية، في إعادة بناء الصنع التي سيفتق عليها إلقاء قسم «بعد البيع». والنتيجة أن الشخص الذي يقوم بعمليات الإصلاح. والذي وهب حياته للشركة، أصبح عاطلاً هو وزوجته. وفي الشمس والتجارة، تموت أميرة نتيجة لإصاباتها بسلطان الجلد وتعرضها للشمس. وقبل أن تموت، يجري التلفزيون معها أحاديث تسمعها فرنسا كلها وزنها. ويعتاد على العمل بلباس الشركة التي تنتج المستحضرات الخاصة بكل ما يتعلق بتفاعل الجلد والشمس. ولكن العمال يشترون الشركة التي تواصل نشاطها. ولكن لإنتاج أشياء أخرى. وفي النهاية يزورهم واحد من أصحاب الأموال الأمريكيين. إلخ...

يتضح من كل هذا أن فيناتير يحاول أن يقرب عالم الأحاسيس والعلاقات القردة من عالم العمل والنشاط الخارجي الذي يشترك به الفرد في العملية الإنتاجية. ومن ثم لا يوجد مجال للدراسة النفسية التقليدية، لأن النأسة هنا تنتج عن الطموح؛ أي أن العمل، والإنفاق في العمل، والروابط الناتجة عن تفاعل مجال العمل والعمال هي الأشياء التي تحلّ المقام الأول، بدلاً من الحب والنواطف الأخرى.

•
•

ولكن لا يظل كلامنا نظرياً، نتحدث عن «طلب الوظيفة» (١٩٧٣) التي عرضت في أكثر من بلد، وترجمت إلى أكثر من لغة. وتتكون هذه المسرحية من ثلاثين «قطعة». وقد يبدو، لأول وهلة، أن هذا التسم معنى معينا - كما كان الحال في المسرحيات الكلاسيكية، حيث تقسم المسرحيات في العادة إلى «مشاهد» نتيجة لخروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر، أو كما جرت العادة في المسرح التقليدي، حيث يعن تغيير المشهد دائماً عن نظير الحدث بطريقة أو بأخرى. ولكننا، هنا، نجد أربع شخصيات «تظل على خشبة المسرح طوال الوقت». إذن، التقسيم هنا لا يخضع لمطالبات معينة، ويكاد يكون خالياً من المعنى، خصوصاً أن كل ضلعة تحت صفحاتين أو ثلاثاً من النص؛ أي أن هذه القطع متساوية تقريباً، ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية وبنائها.

كهذا بالمخصوص اني عرض سحنة توصل بين بشرى مسرح
نعتش . وسعدي سلاخفة - ذكر هذه لاحداث لا يصعب لتسلسل
الزمن المؤلف . انى به لا يتفق وسعق نعتى . ولا يعتمد على
الاسترجاع . الفلاش باك . على سبيل المثال . قد تذكر النتيجة قبل
الأسباب . في أماكن متعددة نسبياً . إذ . لابد من مشاركة القارئ -
المفرح البقلة . التي تكسر ضيق الليل . وتحوّل دوره من السلبية إلى
الإيجابية . والاس يستجوب حاج . والألم تسأل فج عى فعل هو وابنهيا
عندما دها إلى لندن لكي تحرى الامة عملية إجهاض - فقد حملت من
زنجى قابله عرضاً - وعماثم في خشف عن وطيفة جديدة بدلاً من تلك التي
قددها . والأبنة تحدثت عن سعادتها بعملها . وعن عملية سقوطه
القبض خلالها على أحد زملائها ..

هكذا تخطط الأماكن . وتتبدل الشخصيات في أرومة مختلفة .
وتتحدث . ولا يخلوكل هذا من الواقعية . لكنها واقعية مختلفة تماماً عن
«شرعية الحياة» التقليدية . كل فرد وحيد معزول . كما هو الحال دائماً .
وحيد في كل مكان . بالرغم من كثرة الشخصيات التي تحيط به .
ولا «يحدث» شيء في المسرحية . اللهم إلا هذا الاستجواب
القاسى . لكن بعد هذا حدثاً بكل شيء قد حدث . والشخصيات
تجبر الحديث عنه . وتنتهى المسرحية من حيث بدأت .

والحديث في «طلب الوظيفة» حديث عن أمور عادية للغاية :
الزوجة التي تريد كى «سروال زوجها وتنظيف حذاءه مثلاً . وتسير اللغة في
ذات الانكماش . إنها اللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم العادية . بما فيها
من تلقائية . وتوارد عواطف . وفوضى أحياناً . والفاظ تجمع بين الألفة
والابتذال . الخ ...

وينضح من هذا المثال - «طلب الوظيفة» - ومن أمثلة أخرى
نجدها عند كتاب «مسرح الحياة اليومية» . أن هؤلاء الكتاب يبنون
مسرحياتهم من المادة الحية التي تستعملها للمسرحيات التاريخية
والسياسية . كما أن مسرحياتهم لا تنتمى إلى المسرح السياسى الذى
أرسى «بىكاتور» قواعده . أو مسرح «ب . بريخت» الملحمى . ومع
هذا يلتقي فيها زمن التاريخ وزمن الحياة اليومية . وهى تبين لنا كيف يتأثر
العالم الكبير بالعالم الصغير (٣) . كالحياة اليومية في قرية كورية بعد انتهاء
حرب التحرير . الحياة الخاصة التي يجثمها أصحاب شركة صغيرة تأثرت
باندمجها في شركة متعددة الجنسيات . الخ ... ولا يخفى هذا أن قيافير
وزملاءه يسعون إلى النعمان التاريخ بالحياة اليومية . إنهم - على نقض
ذلك . يسعون إلى تعميق الفوة التي تفصل بينهما .

ولعل هذا المفهوم هو الذى جعل قيافير يتجه في لحظة ما إلى كتابة
«مسرح الحجر» . ذلك المسرح «الصغير» كما وصفه سارازك . قال
عنه المؤلف في عام ١٩٧٧ : «هناك مسرح الحجر كما أن هناك موسيقى
الحجر» . وهو مسرح تتكون مادته انطلاقاً من عدد صغير من
الأصوات . والتلات . والفتات . وتناثر . وتكرار وتنوعات ... «إنه
مسرح لاظهر فيه إلا أطراف من اللطفي» - على حد قول المؤلف -
وهو مسرح يقطع الصلة بين وبين تلك الرؤية البانورامية التي أصبحت
بالية اليوم : مسرح في مستوى الحركات الميكروسكوبية التي تعبر عن

والاس مع اى من هذين الشيكين تتحد ذاتياً عن طيبه خاطر : الفزاع
أم الساق ؟

فاج : الساق .

والاس : الرأس أم القلب ؟

فاج : القلب .

والاس : الفهد أم الحلة ؟

فاج : لا . لا توا ...

لويز : أو ليس لي الحق في أن أعرف ؟

فاج : الفهد .

والاس : الزهرة أم السجادة ؟

فاج : الفازة السجادة ؟

والاس : الفازة السجادة .

فاج : السجادة .

والاس : الحشد أم الصحراء ؟

فاج : سبق أن شرحت لك ذلك .

لويز : أنت الذى غيرت رأيك ؟ أم هي ؟

فاج : الحشد .

لويز : وأنت الذى ...

والاس : ارتداء الملابس أم العرى ؟

فاج : العرى .

والاس : النضاب أم الصادي ؟

فاج : النضاب .

والاس : الدمعة أم النباح ؟

فاج : النباح .

لويز : إلى المائدة يا أعزائى . إلى المائدة .

فاج : قمت بجولة حتى ميدان سوليس وكان لطيفاً للغاية .

نانالى : أنت عبقريه ياأما . تظهرين أحسن بطاطس محمرة في العالم .

فاج : ما إذن فكرة أملك الرائعة ؟ أنا في أحسن حال . أنا عائد من

شركة كوجيت بالموليف .

نانالى : كانت الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً .

فاج : يمتازون هؤلاء الناس .

نانالى : تمت العملية في مدو لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كت

أنولى الحراسة على ناصية شارع السوق .

فاج : حسن .

لويز : اهتموا بذلك ؟

فاج : جداً . أنا هؤلاء الناس تتكلم نفس اللغة . عندهم مرشعون

آخرون يمكن أن يقيموا .

نانالى : خرجت الدورية لكن من الجانب الآخر .

لويز : تناولى طعامك ياعزيزتى نانالى ...

المشاورون هنا هم : والاس وفاج من ناحية . وفاج وزوجته وابنه
من ناحية أخرى . لكن لا يمكن استخلاص هذين المحورين إلا بالرجوع
إلى النص . في جملة . حيث ذكرت الأحداث - والتعبير عنها سمى
لا بصري - التي تجعل هذا النص واضحاً . ومن الخطأ أن نقارن نصا

وبعد ، فإ يزال «مسرح الحياة اليومية» في مرحلة التجربة والاختبار ، بالرغم من أن الكاتب الذى تحدثنا عنه بدأ يكتب في الستينيات . ولم يحزن الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقسيمه ، ولكن يمكن أن نقول إن كل فرص النجاح متاحة أمامه ، وسط التيارات المختلفة التى تتنازع المسرح الغربى اليوم ، لأنه يعتمد على عناصر متينة ، أهمها النص بلا شك ، يقدمها بمفهوم جديد مبتكر . ومما كانت الإمكانات فإن العالم الذى يمكن أن يتحرك فيه المخرج يظل محدوداً . وبعد المحاولات والتجارب الجزئية التى قام بها المخرجون ، تشهد اليوم انحصار الإخراج وتقدم النص ... مرة أخرى .

وإذا أراد «مسرح الحياة اليومية» أن يبقى ، فعليه أن يتجنب عدوين يتربصان به ، هما الواقعية والمثل .

• هوامش

(١) Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1980, (P. 316-317).

(٢) J. P. Sorrazac: «Vers un Théâtre minimal», in «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سبق أن هاجم آ. آداموف هذا الموضوع في مسرحيته «أولاد داوود» ، حيث يرى كيف أدت بعض الأسباب الصغيرة - الأخطاء في الفراشات الناعمة مثلا - إلى الحرب العالمية الأولى

علاقتنا المحسوسة بالنظام والسلطة ، كنا في دارنا ، أم في مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الخ ...

وفي المسرحية الأولى من «مسرح الحجر» نرى أما وابنها «هيلين» و «فيليب» ، يسكنان معا ، كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والابن يقضى وقته في محاولة التخلص من هذا الرباط الذى يربطه بالأم ، والمجتمع ، والعالم ، أى أنه يحاول أن يكون منشقاً . لذا ، نراه يتخذ موقفاً سلبياً هادئاً . نسمة يتكلم ، لكنه لا يرتبط بالكلمات التى ينطق بها . ومن ثم فإنه يلزم إلى السجن دون أن يتكلم . أما هى ، الأم ، فتدغم الحركة والكلام - حديثها هو حديث الآباء - وهو حديث لا يفضى إلى شيء يذكر - فيما يبدو . وما يدور بين الأم والابن يوشك أن يزول في كل لحظة ، ومع ذلك يمكن أن نقول إنها متحابان متفاهمان .

وفي المسرحية الثانية من «مسرح الحجر» نجد أخوين جازوا من الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمة . أحدهما مولع بمقارنة الجنبات بعضها ببعض ، والآخر ، الذى يعمل حلاقاً ، أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متفاهمان ، ويمكن أن تبقى الأمور على هذا الحال ، لكن الحلاق يُسَلِّخ «نبتة» ، صديقته ، في حينها المشتركة ، فتصدهق هذه الحياة ، لكنها لا تتحط ، بل تتكون ، مادامت قد دخلتا المتناقضات ، وسادها التوتر .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقى

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكاتب: شروت عكاشة

يتبع لعشاق الإبداع الفنى والفكرى معاشرة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة التى بنت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

٧٩٠ صفحة ٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

الثمن ٢٤ جنيه

مكتبة

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

أدب الحرب

في المسرح المغربي

المقاومة

(أ) تبعية المسرح :

إن الفرع بالاستقلال الذي غمر المجتمع المغربي بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبيرا صادقا عما تكنه النفوس من غبطة وإنجاح ، احتفسته التجمعات الشعبية ، والأحتفالات التلقائية التي كانت تزخر بها المنازل والشوارع والساحات الكبرى في عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكلوجية الاجتماعية حينذاك ، نتاجا للظروف الحياتية للمجتمع المغربي ، وهي لا تم الشاعر وحدها بل الأفكار كذلك ، والنظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع . ومن ثم كانت المسرحيات التي قدمت بعد الاستقلال - مباشرة - متميزة بخصائص واضحة ، ومن بينها الخطابية ، والإرشاد والوعظ ، دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة في الإخراج أوغيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع السنينيات .

عبد الرحمن بن زيدان
« أبوياسر »

المستوى الفني ؛ بمعنى أن الأدب يعيد تشكيل هذا الواقع ومزجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسي الساذج ، بل الحلم الثوري ، إن جاز هذا التعبير أي الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية «عودة الأرياش» لمحمد إبراهيم بوعطر ، لأنها تطرح في عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعزة وعمل بوصفها مقاومين من جهة ، والعامل حميد الهامي رمز الانتازية من جهة أخرى .

يقول محمد بربادة عن موضوع المسرحية إنه «موضوع جوهري وأساسي ، لافتنا تذكره عند تحليل مشاكلنا و (تمتاز) ، أقصد موضوع استفادة المساكين والانتازين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان حقيق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين... ، ووجدوا أن البدايه والأفكار الجماعية التي كافحوا لصبرها ، تبتس في قلوبهم فقط... ووجدوا أيضا أن... المتملكين... ومتعاوني الأسس يتولون تسيير الأمور ، ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة للثاكال التي يعاني منها الشعب . قل إنه إجهاش لثورتنا و قل إنه امتداد لخطيئ... التسمية لا تم...»^(١)

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هي مرحلة الأحلاف الطبقية التي احتكت إلى محيطات اقتصادية واجتماعية وسياسية ؛ فهناك البورجوازية الوطنية التي خلفت الاستعمار في :

- الأراشى .
- الملكيات العقارية .
- المؤسسات الاقتصادية .
- المؤسسة .. المسرحية من لوكا وفوازان .

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمعت الصراع الطبقي ، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال تمد مرحلة صراع ديمقراطي بطلمح إلى فرض ديمقراطية صحيحة عبر قاة جماهيرية ، تضع حدا للانتازين والوصوليين الذين تسلقوا طبقيا بطرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وقضاياه ، وتغليب المصلحة الخاصة والأثانية على المصلحة العامة .

لقد ظهرت طبقة مستفيدة من كفاح أبناء الشعب المغربي فكان هذا الواقع انعكاسه على المسرح - ليس على المستوى الفوتوغرافي بل على

إن إنكار الماضي الضالّي للمقاومين . وفق تاريخهم المله بالضحيات من أجل الوطن ، قد جعل الإنسان المقاوم يصبح متعور الأحوال ، مهضوم الحقوق ، منبوذاً من قبل الطبقة التي أصبح يدعا انقاذ القرارات . وهذا ما شكل هماً جديداً عند المقاوم ، جعله يشغل الاشتغال الكامل للبحث عن الوسائل التي يقضى بها على مشكلات اللحظة الراهنة ، فالصعوبة التي يواجهها مثل هذا الإنسان ، في جواب حياته اليومية كافة ، قد استحوذت على تفكيره استحوذاً كاملاً لا يترك له فراغاً للاهتمام بأى شيء آخر يخرج عن النطاق القوي المباشر .

علي : الرسالة التي أتينا من أجلها ..

العامل : ولكن لقد انتينا الآن ... من ذلك .

بورعة : لا ... لا سيدي ، إنك لم نجينا ...

العامل : ألم أقل لكما بأننا مازال تحت الدرس ؟

علي : ولكن هذه مدة طويلة ياسيدي ، وعائلات الشهداء تنضر كثيراً .

العامل : سأرى فيها بعد^(٣) .

وهذا التسويف وهذه الماطلة والحرب النفسية التي يعاني منها المقاومان يستتبع بوضعها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نصالة جديدة عند البطالين ، لكي تنتهى إلى محاولة قتل العامل . وفي هذا يتداخل المخاض مع الماضي ، وأحداث اليوم مع الأمس ، حيث يؤدي هذا الالتحام إلى كشف الجوانب الخفية في شخصية العامل ، ويؤدي هذا - كذلك - إلى تفسير التناقض الذي كان مستترا وراء الطيبة المصلطنة للعامل الذي يؤتى بها مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات نفوذ اقتصادي . لكن هذه الطيبة تبخر أمام الموقف الحازم للمقاومين . الذي جعل العامل يفكر سياسته وسلوكه . ويظهر الجانب الإنساني ، الجانب الحشوي في كلامه .

العامل : (كما لو كان يتمم كلامه) كأزبال ...

علي : ولكننا لسنا بأزبال ... إننا بشر ... ونطالب بحقوقنا . وسأخذها منها كلفننا الآن .

العامل : أتبدئي ؟ أوصلي بكيم الواقعة إلى هذا الحد ؟

علي : لسنا وقحين ، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا ، ففي هذه الحالة نحن أكثر من وقحين .

العامل : طيبة حياتي لم يجرؤ أي أحد أن يواجهني بمثل هذا الكلام . لاشك أن شيئاً ماحدث في هذه الأيام ليجعل للأرباش حقوقاً .

بورعة : ماذا تقول ؟

علي : لا ... لا يا بورعة ! الزم الصمت ... أرجوك ... !

العامل : وماذا في استطاعتك أن تصنع أيها الأخرج ؟

بورعة : (لعل) اتركني أرعى على حقوقي !

العامل : من هم هؤلاء المقاومون ؟ أنتم ؟ (يضحك ساخراً) ... المقاومون ... الشهداء !

بورعة : (يقف) يحاول أن يجبه إلى العامل ، وهو يشرف قبضة يده ، فيعرض على طريقته ... ألا تسكت أيها العميل ... أيها الخنزير !

وعندما ترجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجري في «إحدى البلدان التي استقلت منذ بضع سنوات» حيث تركت أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع الأجزاء المكونة لمضمون المسرحية وشكلها ، إذ يتحقق فيها الحدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال ، والإظهار الدقيق لمآلهم الداخل ، والظلال السيكلوجية الطفيفة والمقدمة ، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول ، في الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة) .

عامل المدينة : وأما رجلي فوق المكتب ، فاشرا بين يديه صحيفة .. يقتر الحارس الباب ويدخل .

الحارس : المقاومان .

العامل : من ...

الحارس : الأخرج وصاحبه ...

العامل : للمرة العاشرة أقول لك قل لها إنني مشغول .

الحارس : إنها يلحان في الدخول .

العامل : (يصيح في وجهه) من يعطى الأوامر هنا ، أنا أم هما ؟ اذهب من أمامي ...^(٤)

ونفهم من خلال دلالات هذا الحوار ، الانقسام الموجود داخل المجتمع . من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة في شخصية العامل . قسم يمثل البيروقراطية ، والقسم الآخر الجمهور . الأول ينظر إلى الشعب بشيء من التنازل والكبرياء ، ويشعر أنه الحكومة ، والثاني (بورعة وعل) يرى أن المنفعة الشخصية هي الهدف الأول والأساسي وراء السعي إلى الوظيفة ، وليس خدمة المصلحة العامة والمجاهير كما يشخصها «العامل» .

العامل : أي شيء ؟

علي : سأختصر لك بسرعة ، لقد اختارتنا جماعة من المقاومين لنشرح لسيادتك الوضعية التي عليها المقاومون وعائلات الشهداء ... وبما أنه ...

العامل : (ل هدوء مصطنع) نعم ، نعم ... لقد قرأت رسالتكم في الموضوع ... حسناً ... حسناً ... تقفصل بالجُلوس ... أننا من رجال المقاومة .

بورعة : (يفتت إلى علي) نعم ياسيدي ...

العامل : لم أعرف بذلك ... إنني أعترف لكما ... أننا نعلمان أننا في هذه الأيام لا نكتف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة للمشاكل التي أصبحت بلادنا تتخبط فيها بعد الاستقلال ، ولا نسبح لأي أحد بأن بقلقتنا وبعطل سير أعمالنا .

بورعة : ولكننا انتظرنا الجواب مدة طويلة ، حتى تسرب إلينا الشك في أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلت .

العامل : بلى ، لقد وصلت في حينها ، غير أنها مازالت تحت الدرس . علي : تحت الدرس ؟

بورعة : ألا تكني ياسيدي سبعة أشهر لدراسنا ؟
العامل : أنت لا تلتزم مقدار ما يحتاجه الإدارة من الوقت لكي تتخذ الإجراءات الضرورية .

والرياضة ، هي خلق الانسجام بين هذه للمادة والقرن المسرحي عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقيدة أجنبية ، تربطان بفرنسا والمغرب اللذين أكتسهما تربطان بالمغرب ضمن الشروط الاجتماعية الثقافية الحاضرة التي يحيا فيها .

وتشير هنا إلى مسرح أحمد الطيب الطنج ، حيث يدور « النضال » في مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا في وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المكتتبه من فولتير ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمنزلة عن الظروف التي هي شكل لها .

إن هدف النضال يجب ألا يجاوز التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدي . أما أن نرى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يهدم إعادة إنتاج العلاقات التي تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لا يني الصراع في البناء الاجتماعي بل يريد تطهيره ونفسيه ، غير أن اليمين بين عدد من درجات الصراع الاجتماعي والوعي بهذا الصراع قد ظهر بعد الستينيات ، التي تعد مرحلة الإحباطات ، والمهاصرات ، والاقتراب من النموذج الغربي ، اختيارا فرغته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا في المسرح المغربي ، متمثلا في مسرح اللاعقول والمسرح الوجودي وبعده الريحاني ، وفي أعمال ترجع إلى التاريخ لعجيد البطولة ، والإنشادة بالمارك التي خاضها الشعب المغربي عبر التاريخ .

(ب) الانحياز الكمال للتراث ، أو التزعة السلفية :

الشيء الأساسي الذي ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التي تتكلم على الماضي العجيد ، وأند المبررة منه ، وهناك أخرى سمت إلى الإضراف في الواقع ، لتستجمر في بوقته ، وتنتج منه بوعي جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف نرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تعديد منظور كل واحدة حسب متطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافي من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة الوردجوزية في المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين برورا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة الغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور اهتمامهم .

(ج) محور التاريخ / الرمز / الاستشهاد :

إن العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخي يعطيه يقينه للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها في أثناء الصياغة الفنية بشئ من التعديل ، وشئ من التغيير ، وفق منهجه في التعبير ، ورويته في التفكير . وهو في جميع الأحوال يضيف وجهة نظره إلى الواقع التاريخي منها اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ وبعثها من جديد دونما أن ينبعث عن أدب الحرب في المسرح المغربي ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التي شهدتها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعيرة عن «موقفة وادي المخازن» لحسن

العامل (في غضب شديد) أتسنى؟... أتسنى؟... أنا ... عامل المدينة ، سترى ، سأقتلك للمحاكمة ... ستحاكيان⁽¹⁾ .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فضحا لتحالف العفوى بين الجهاز الذي يمثل العامل والقاضي ، الذي هو نفسه النائب العام والمهامي ، فيحولون اتجاه القضية من مدلولها الحقيقي ، ومضمونها السياسي الواقعي ، إلى التزوير والزيغ ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتسامل النائب العام معطاي بر عزة «ولماذا تدافع عن أرض لاحتلك منها شيئا ؟»

إن تبادل الأدوار بين القاضي والنائب العام والمهامي ، تدل على أن اللعبة واحدة مهما اختلفت الأكنمة ، لأن الوجه واحد ، وهذا الوجه الذي سيصدر الحكم بالإعدام على بورزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التي تربط ربعا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تفرق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مقاطع متناثرة ، لأن طبيعة الموضوع ، والمزج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بورزة وعلى والعامل حميد الهامي ، قد فرضا هذه العملية ، لتحديد دلالات المسرحية بوضوح يؤدي إلى اتخاذ الموقف النهائي الذي تجسدت حيواته لتضع حدا للأزمة التي تنصر قلوب المقاومين ، فن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدث ، تنتقل إلى عملية إنهاء الحدث / الحالة / العملية الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا لي ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تهلان من تخاطبان ؟

بورزة : الأستاذ الهامي حميد عميل الاستخبار أمن ، والعامل اليوم . نعم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكبس الرز فيغضب على يده)

على : لا ، لا ، إن الأوباش للأصف الشديد مضطرون لأن يسمعا العامل صوته مرة أخرى عن طريقك .

بعد قتله

على : كان يجب قتله من زمان

(ينزل بورزة وعلى وهما يخرجان من المكتب - لا تسمع إلا دقات الرجل الخشبية وهي تتباعد شيئا فشيئا مع تزول الساتر)⁽²⁾ .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عملية ديناميكية متكاملة لا تتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح ميتورا وغير عقق لأهدافه المنشودة . لهذا فما قام به بورزة وعلى كان ينطلق من وعيها ، هذا الوعي الذي ربط بين مقاومة الأسس ونضال اليوم في إطار الصراع الطبقي ولدت العلاقات الجديدة

إذن لقد أرخت مرحلة ١٩٥٦ - ١٩٦٥ صعود الطبقة الوردجوزية التي حتمت عليها مصالحتها إيجاد معادلة وسطى بين السلفية والمطانية . وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية - فرقة العمورة - التابعة لوزارة الشبيبة

محمد الطريق ، وقد قدمت في إطار الاحتفال بذكرى المعركة الخالدة (وادي الحازن)^(١٧) .

ويركز الطريق - في هذه المسرحية الشعرية - على مضمون يدنا على الحركة التضاللية ، والبطولة التي خاضها الشعب المغربي ضد هجمات البرتغاليين ، وتؤكد أن الأتحاف الخارجية ضد وحدته وسيادته مستنكر حقا . ولتقدم نموذج لهذا التحالف ليجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية - بوصفها معلى تاريخيا - ليصوغها في النسق المسرحي بين المتوكل وسبتيان .

يقول أريكي لسبتيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته :
وبكم جاء يستجير ولئ قلبه شوق ، في مقلبه مجل
هو شهيم لده جاء يطلب شها عبقريا ، عن وعده ما تخلى^(١٨)

أما التنازلات عن الأرض وخيانتها ، والبعث عن المصالح الخاصة ، التي تشق غليل الرغبة في التوسع ، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين .

« أريكي » للمتوكل :

لريد الشواطين طسرا وما
بجلاورهمنا من ربي وتلال
لريد السيادة لبريفال
على كسل شير بأرض الشال
لريد جمحال أعبدكم
لنعمل في خدمة البرتغال

المتوكل :

لكل الشواطين أنصعها
لكم وجميع الربي والجبال
لاني حرص على غير عرشى
ومالى اعراض على أى حال
لكم ماؤدتم لكل النلى
ذكروم حلال عليكم حلال^(١٩)

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذى فبر ديمقراطية الدفاع ، للخلاص من هذه الظروف الخارجية ، يفرض على المغاربة - بما يأخذهم من أبعاد متعددة ، وما يعمل من التحدى الشانل لعوامل الاضطهاد والاستتلال - التبو للمعركة ، وبناء استراتيجية الدفاع الحضارية والقيمة الشاملة .

« أبو الحاسن :

قد فتحت للورى باب الجهاد ولم
يعد لنا غير أن نخلو بها السبلا
سنصنع الفجر في غسق البود ومن
نبح النجم إذا في الساحة انهدلا

أبو الحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء) :

رب استجب لدعائى واتقم لى الى

إسلام واجمل جيوش الكفر تحدر

(بعد صمت قصير)^(٢٠)

هذا تباع فلول الغنى في بلدى

بأنفس المال ونحن ننعصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يحابه عدوا مارقا كافرا ، ويكون البحث في إعادة الأمور إلى نصابها الحضارية الأصلية حافزا للاستشهاد في سبيل الدعوة والقضية .

« أبو الحاسن » :

هل عندكم عدة .

« التليدى » :

ماصنونا أبدا

الا الشاجل تزججها مواكبنا
بها مننحر أعناق الفوارس في
يوم الجلال وترديهم قواهبنا^(٢١)

ويعد الاستشهاد - على هذا الأساس - العمود الفقري في شخصية المقاوم . ولايصبح الموت موتا مقدرا ، كما هو الحال في التراجيديات ، بل محور البطولة الذى بكل بنية المسرحية على مستوى الفئات ، والصراع الدرامى . إن الموت في هذا النزاع من المسرح اضطرارى ، لأنه يرتبط بالأرض - بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء - إنه اختياري .

إن حسن الطريق يحمل خطه الفكرى خاضعا لتصوره العيني للتاريخ . وقد ظهر هذا الخط في مسرحيته « وادي الحازن » ، وتبلور على نحو أوضح في مسرحية شعرية أخرى له هي « ومأساة بن عباد » ، التي دعا فيها إلى التلاحم القومى من أجل المصير المشترك ، والقضايا الواحدة ، فمن خلال الشخصية المحورية « يوصف بن تاشفين » ، الطموحة إلى تحقيق التوحيد والتلاحم ، نجد أن المحدث بن عباد - الذى حوصر ملكه ، ومست سيادته ، وتحالفت عليه قوات أجنبية تزيد انزعاج استقراره وأمنه - يمثل الوجه الآخر للتشرد والطائفية . ونجاوزا لكل الملاحظات والمصيبتات التي تنخر الكيان العرفى ، تدبى المسرحية الحروب بين الإخوة الأشقاء ، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية .

ابن صادق :

أنا لا أرى في الحروب غير توجع

وجهاجم بسيلوها تنقطع

إن السبب إذا أود (مفاوضا)

ماكان يعصيه اللسان الطبع^(٢٢)



المعتمد يوسف بن تاشفين :

إعما نحن إخوانة جـمـعـنا

اليوم كالنحل لحوة عربية^(١١٦)

اعتاد (الجوهرة) :

هل من جديد ؟

جوهرة :

لست أدري مـاجـرى

فالحيش في كل الوهاد تجمسها

وحليفنا مامن رجالة واحد

إلا وهلل عاصمنا "أو كرا"^(١١٧)

يوسف :

أمة العرب هكذا ضعفتها فرقة

بـل تخالف وانقسام^(١١٨)

إن المسرحية تطرح - بإلحاح - غرابة الوضع الذي يحكم الواقع العربي ، على حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية .

إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا في عدد دولها وأقطارها ، وتقصا واضحا في الوعي والإحساس القومي بين أبنائها . وفي هذا إشارة إلى التزعة الإقليمية ، وطينة الثقافة « القبطية » ، التي رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطلقا ، فكان هو الرمز التاريخي الموطئ لقد الحاضر العربي ، وتصبح الحرب في هذه المسرحية دفاعية بالضرورة ؛ فهي لم تظم إلا دفاعا عن الحق مقدس كما هو معلوم ؛ وهي بالضرورة حرب مقدسة ، ولذا حقت الشهادة فيها ، وأسكن القول عن القتل في الطرف الآخر إنه مجرد قتل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق القتل .

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوضوح في مسرحية «مولاي إدريس » لأحمد عبد السلام البقالي ، التي أنجزها الطبيب الصليطي . ففي المشهد الثامن عشر تبرز الدعوة إلى الجهاد أكثر جلاء .

صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى الجهاد في سبيل الله !

صوت آخر : نحن ملك يا إدريس .

صوت ثالث : ليك ... ليك ...

إدريس : قل لشيوعنا ياراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام .

.....

إدريس : وهو عك الإيمان .

.....

إدريس : والفاصل بين المسلم الحقيقي والثاقب .

من أراد النصر والغنيمة ، أو الشهادة في سبيل الله ، فليأت بزيادة وسلاحه إلى (وليلى) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، والمرتبين عن دين الله ، وتطهير أرض المغرب من الجورس والمناظفين والكفار والمارقين^(١١٩)

إن الإسلام كان هو الدافع الأول والأعظم في حركة تحضير العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل والجهاد في سبيلها .

إدريس : (من فوق جلع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى وثبارك : « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل » وهجاهدوا في الله حق جهاده » و« كتب عليكم القتال وهو كره لكم » . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أنصهر طريق إلى فرض الاحترام ، ولستبدال الإيمان بالضلالة ؛ فلا تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحقنوا دم الأمير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ، ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهاد النصارى وأديرة الريان . ارحموا عزيز قوم ذل ؛ فإن كتب لكم النصر فزمت بفتانم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتبت لكم الشهادة وجدتم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وقلنا الله إلى ما فيه الهداية خير الإسلام والمسلمين »^(١٢٠)

لقد استخدم التراث العربي في هذه المسرحية استخداما إيديولوجيا ، لا معرفيا ولا تاريخيا ؛ بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة . ويصبح التاريخ في إطار المسرحية إطاراً يتلأش فيه التطور التاريخي ، حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ، ثابتة وأبدية . يتم فيها استسلام الناس للقوى المتجهة في المجتمع ، وتصبح دعوة أية طبقة تدعي أنه من الممكن - انطلاقاً من مصالحها الطبقة ، وانطلاقاً من وعيا الطبقة - أن تتخطى المجتمع طبقاً لمصالحها .

وهذا التنظيم ينعكس على نحو آخر في مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد في سبيل الوطن ، كما هو الشأن في مسرحية «ميلاد ثورة» لعل الفصل ، و«بقيت وحدي» لأبي بكر اللعوني ، من حيث تضع الجهاز القمعي للاستعمار الفرنسي الذي عارض أنواع التعذيب للوطنيين في أثناء مرحلة المقاومة .

إن تباین التسجيح الدرامي في شخصيات المسرحيات السابقة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفي حقيقة السيادة للأرض - بمعناها الوطني الخالص - فهي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تتم عملية الالتحاق بالأرض عبر التجسيد المسرحي في إطار «الصراع الفكري» أو في إطار الصراع البدني ، وقد تم في إطار العرض التاريخي ، كما رأينا ذلك في مسرحيات «وادي الحازن» و«مأساة ابن عباد» لحسن الطريق ، و«مولاي إدريس» لعماد عبد السلام البقالي ، أو في إطار الواقع المعاصر ، كما سنرى ذلك في مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميون ، حيث تتميم البطولة على مجموعة البشر بدلاً من تخصيصها في فرد واحد .

٢ - استقلالية المسرح :

المسرح السياسي من منظور تاريخي

فكرة الأرض والارتباط بها ، والنضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هي فكرة أساسية ومحورية في العمل المسرحي بالغرب ، من واقع المسألة القلاحية المرتبطة بتاريخ النضال الوطني في البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عنوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأسلحة ، وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المضادة للاستعمار المباشر . وقد برزت بشكل واضح في كثر من المسرحيات ، نذكر منها «الرموط» - نكسة أرقام - الضفادع الكحلة - المختطفة لعماد شهرمان ، وطوبوا وللسا الجبل لعماد ديالنا ، ومن أجل أرضنا لعبد الحمادي يوزوج تأليف وإخراجها .

وهناك نموذج قصة البطولة والحرب في المسرح المغربي المتميز ، يتمثل في المسرحية الشعبية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميون ، التي اتخذت من التسجيح الدرامي الحادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض :

(يتزل الضابط وحراسه ، إلى أن يصبحوا على مقربة من الشهيد) .

الضابط : من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض .

الضابط : من أين أنت ؟

الشهيد : من كل مكان .

الضابط : (في لهجة حازمة) هل تعرف أنك تخترق الآن مكاناً لا حق لأنمالك فيه ؟

الشهيد : (متحدياً) بل هذي أرضي

منها نتاح التسع جنوري .

الضابط : (يرغضب) وتعد لسانك أيضاً في وجهي ؟

قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (يباه) نفسي أو أهل أو أرضي .

لكن ما شألك في هذا ؟

الضابط : (بحزم) هذي سلسلة من أسئلة تجولك لنا (مشيراً إلى يد

الشهيد) هل هذي كفتك أم قلبك ؟

الشهيد : هي بالنسبة لي الوردة والشمس

هي بالنسبة للفلاحين العمال لديك

القلب النازف في كل زمان

المستترف بنصه

كبي يشرب مائة سيدك المالك .

الضابط : ما شألك بالفلاحين العمال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهل .

الضابط : أنكارك هذي وصلتنا من قبل

وهرفناك أتيت من أجل التعريض

فلتتعب تنع ، وإلا ...

الشهيد : (صارخاً) لن أخضب لا (الفلاحون يرددون نفس

الحناف السابق) .

الفلاحون لا ... لا ... لا ...

الضابط : (غاضباً على حراسه) ماذا سمع ؟

هل رددت الأرض هي الأخرى لأه ؟ (١٧)

فرفض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الضابط الرمز جعلهم يعمرون عن سخطهم على الوضعية التي هم عليها ، ويرفضون المعمرين الجدد ، والفلاحين المحظوظين المرتبطين سياسياً بحكم المعمرين الجدد في محاولة تعطيل الصراع الطبقي :

الشهيد الويل : (يرتدى لباساً ريفياً يتكون من جلباب وعامة)

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت

مسحت عيني زرقته طفلاً

عاشرت الأمواج عظماء

(صورة طفل ريفي عند شاطئ البحر تعبت قدماء الصغبرتان

بالمرج) .

اسمي ، عفا ، فانا لا أتذكر كل اسما

وصاحي من شهداء الثورة في الريف نبوي هن ذكره

فانا باسمهمو ، باسم الريف أتيت

عرفتي الأرض هناك فتي

أجول في التنايات ، (١٨) .

من خلال هذا «المغرب» لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون ربط دلالاته بالواقع السياسي والاقتصادي ؛ لأننا لسنا حيال نظريات سياسية ، بل أمام أدب سياسي ، وفق في الربط بين القضايا الاجتماعية السياسية والفكر السياسي ، فكان جرأة في إدانة الظلم والدعوة إلى التحرر . كان الشهيد بكل ما يجمله من عذابات القهر والظلم والسف

الإقطاعي ، وتقرير من الاستبداد السياسي . وهذا ما جعل أحمد بنميون يزاوج بين الخاص والعام في حياة القرية ، بين شقاها وأحزان الشخصيات التي اختارها لحكاياته ، ومن هنا كانت مهمة المناضل في المسرحية هي تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخي في بلاده وعصره ، لاحتفاء الموقف النهائي الذي تجل في نهاية المسرحية ، حيث كان الفلاحون يقررون شيئا غريبا نحو مقدمة النص ، ويتوزعون في ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرهبون أياديهم بتناجرهم وقؤوسهم وهراواتهم ، هاتفين في صوت واحد :

أيها الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى تنصير النار الكبرى
نار تكن لنا في اللحم وفي العظم وفي الدم
يولد هذا العالم ثانية لنا
مشغلا بالثورة
طفلا تنصع عيناه
بالحب وبالور
دنيا نخرجها من دجيمر -
الغفل لتبث في آفاق الحلم
أيها الأرض
أيها الأرض
عقل سنسج رجس الماعور -
نعبد إليك بكارتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن تنهي حتى آخرها هذه الرحلة .

وهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينيات ، وهي مسرحية أعادها النيرة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ، إنها إبداع الإكسبر الذي يغير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا ، إنه في صيرورة ، ومن لا يساهم في خلق الملحمة ، يصبح في إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبي في المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميون يتخذ الأحداث التاريخية هيكلها وزمنا ، يرمي بها إلى مشاهدية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالحقائق التاريخية ، بل الواقع المعيش .

العيب الصديق ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ مفيدا - من حيث دوره ووظيفته - بالنسبة للعيب الصديق ، وأضحت فائدته قرية حين كانت «المقاومة» هي المحور الدرامي الذي يركب جذوة التاريخ الوطني للشعب المغربي بطولات جبهة ، تملك قوتها وقايلتها في تجسيد الهدف الذي يرمي إليه الكاتب .

لقد جسّد العيب الصديق أطوار معركة «وادي الحازن» في مسرحية «معارك الملوك الثلاثة» ، التي تحكي صفحة من تاريخ المغرب في أثناء حكم السعديين . وهي من حيث الموضوع تشبه المسرحية التي كتبها حسن

يعرف أن همه ومبصره واحد مع سائر الشخصيات ، وأنه كل لإنجازاً ، وأنه - من ثم - وجب أن تكون وقتهم ولفة رجل واحد ، على نحو ما ورد في آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تنصف . وحينما تهدأ الأصوات تغير المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود في حالة فرار ، مهولين من البين إلى اليسار وعلى الشاشة ، في أعلى المسرح نرى تراكم جثث الأعداء في أعداد هائلة . يعود الشاهد الرقيق إلى صف رفاقه الذين استمعوا إلى شهادته فيعاقوه ويقتلوه . ومن بينهم أيضا يخرج الشهيد الثاني ، لكنه هذه المرة من ضحايا هجوم الأخوة الأعداء) .

الشهيد الرقيق الثاني : (يرتدى أسلحة ردة ، ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشي) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة في ذاكرة دمال أنوال
منها تلقوا كيف يموتون وقولا .
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا النبع الأتوال
طلبوا سقياء

وتسلطنا ، وصغارنا كنا ، وتوزعا نحى الوطن الغالى
وكبرنا في الساحة لاندري ...

غير فزون قتال

هزمت ثورتنا الأولى ، لكننا لم نجزم
ودعونا عن موطننا ظل المختل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء سنسعد

ونعيش مع الأخوة أحياء

لكن ما أقمى ما كان لنا من هول مفاجأة

في آخر هذا الزمن الناجع

الأخوة من دعنا صاروا أعداء

طالبنا أن نصف بعد عناه قتال قتلنا

طالبنا أن ترفع عنا

قيود سجون

ألوان جماعات

وليالى الفقر ...^(١٩)

إن الثورة الريفية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطني المسلح ، حيث مزجت بين العمل السياسي والمظهر السياسي ، تاركة آثارها وبعيئاتها على جذور التاريخ المغربي وفي أثناء المقاومة . «لقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهي حرب الريف ، لافقة للنظر ، وقد اقتربت من الحد الأدنى الذي كان في وسعها أن تتحول فيه بالمرحى الخارجى إلى ثورة تحرورية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الريفية من بعض

النواحي - بطولات باهرة ، في أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١) فقد الجيش الأسباني مائق مدفع ، ومعى بسبعائة أسير بينهم الجنرال ملسستر^(٢٠)

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذى خلف الاستثمار ومن ثم طمعت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الزكود

الطريق ، لكن الفرق يكمن في الإخراج وفي أسلوب الأداء والتشخيص ، وفي محاولة تأصيل الشكل المسرحي الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب الحركة وجدناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم ، بعد أن نفاه عبد الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد ببسبستان ملك البرتغال (١٥٥٧ - ١٥٧٨) . وكان المتوكل قد استغل - على الخصوص - المشاعر الصوفية لهذا الأمير ، الذي أراد أن يكون خادما للمقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانت واليسلمين . وقد وقعت الحركة في ناحية القصر الكبير ، بين وادي لوكوس ورافده وادي الحازن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة .

وما أن هذا الحدث التاريخي قد مكن للظاهرة من الحصول على فوائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون خطوة في الخارج ، فإن الصديق قد ذكر في تشكيله بأسلوب جديد ، وبصورة مطابقة للواقع ، وذلك بتبعية أكبر عدد ممكن من الممثلين والإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم . وشارك فيها حوالي ٥٠٠ شخص . كان معظمهم من عناصر الجيش المغربي ، ولما كان عدد الهائم والأفراد الذين أصبحوا هذه الحركة ضحيا ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة - كما يقول الدكتور حسن النجى .

لقد أعاد الصديق استخدام التاريخ في مسرحيات أخرى ، تشخص بعض الممارك ضد الاحتلال الأجنبي ، كمسرحية «مولاي إسماعيل» و«ميسرى عبد الرحمن المجلوب» . وفي سنة ١٩٦٥ قدم مسرحية «المغرب واحد» ويمجد مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسر أغوار التاريخ ، ويوظف الوثائق في بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق في تباينه مشاهد المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسي ، وظروف الاستقلال . (٢٢)

ومن المسرحيات التي يمكن أن تتدخل في إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات التالية ، المتأينة في منظورها الفكرى والأيديولوجى والطبق :

١ - بناء الوطن : بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب الملق
أوبريت خاتمة -

إخراج : السرفوش - فريد بنمبارك
أطمان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٢ - القنطرة : بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب الملق
إخراج : أحمد حسن الجندي - الدشراري
أطمان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٣ - بندق الأم كزار : بريشت

إخراج : فريد بنمبارك

تقديم وأداء المسرح الجامعي

٤ - الواقعة :

تأليف : عبد الله شقرون

إخراج : محمد عتيق

٥ - أعجاد محمد الثالث :

تأليف : إدريس التادلي

إخراج : الزيان

وتبقى جل هذه الأعمال ، في مضمونها وبعدها السياسي ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجئ ، على نحو يجعلها تنق التطور التاريخي ، وحماية التغير ، حتى إن تسطيع الأحداث يجعل الصراع مصطنعا . ففي مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب الملق ، نرى كيف أن العلاقات المتوترة بين «السي حمزة» و«السي بوعزة» كانت تسبب الممارك ، وتفرق الدماء من أجل الماء ، وكأن الصراع ما زال قديما . تبدأ الحركة هكذا :

أحمد :

السنار كدات النار كدات

ياولاد الحلال طلعوا النار

كولوا للشبح راهما شعلات

والصبيبة الجار مع الجار

البوعزاري :

ها جببنوا والناس شهود

ها اللي بملوا بكلام العار

الحزاري :

ها اللي تمللوا الخدود

وها اللي شعلوا هاذ النار (٢٣)

ثم يأتي الحلق أعجاء بعد مد قنطرة بين المتابعين ، وتحقيق مزيد من التقارب ، في إطار رومانسي ، حيث كان حب «شامة» بنت بوعزة لإدريس بن لسي حمزة في نظر الملق هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائي للحرب القائمة . وهذا يتم القفز فوق كثير من الأسباب والعوامل التي خلقت الصراع . وهذا ما يجنبنا أقوال إن البعد التضامني بمفهومه التصوري في تلك المسرحيات - والقنطرة نموذج - لا يرقى إلى المستوى الواقعي ليتخذ لنفسه بعدا فلسفيا .

المؤلفات من الحرب من منظور لاجئ :

ومن بين المسرحيات التي تريد أن تلحظ موضوع الحرب طرحا وإنسانيا ، وتفضح الوجه الآخر للحرب التي تفرخ المعطوبين والأرامل والفقراء والمؤس ، مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب الملق ، ومسرحية «الشهيد» لأحمد الطيب الملق .

في الأولى تلمس إدانة الحرب في جدلية الحوار بين الزاهد والنحات ، وهي إدانة تتخذ لنفسها مسحة فلسفية .

الزاهد : الفجر صبيحة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام ... وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذي يبين عن فهم عميق للحياة .

النحات : (مشيرا إلى القتال الذي ينته) النتيجة ، سوف أبعث في

هذا الغزال روح المقاومة ، فأجعله متمردا على اليأس والتشرد والاستسلام ، تلك الماني التي تحملها أنت ، وتقف أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سأبقى أنا هو أنا - زاهدا مستسلا ، فليس نعتاك بقادر على تغييرى .

....

التعات : نعم ... بالحروب التي اختزعتها الطغاة من الأباطرة والحكام لتخليد ذكرى الشر على الأرض ... أن ينصرفوا إلى بعض الحيوانات التي يمكن أن ترضى شهواتهم المحمجة الغامضة ، كاللحكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة . (٢٤)

غير أن التجريد الذي طغى على دلالات هذه المسرحية ، يجعل مسألة ارتباط الوعي الفلسفي بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ، لأن هذا النوع من الوعي - كالوعي الاجتماعي إجمالا - مرتبط بالجموع وتابع له ، لا يبعث من الفلسفة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وروابط البشر بعضهم مع بعض ، خصوصا أنها تتم بدائرة خاصة من الأسئلة المنصبة على الروابط المتبادلة بين الوعي والوجود ، أي المسألة المرتبطة بالنظرة إلى العالم . إن الصفة التوحية للفلسفة تكن في أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هي التي نلاحظ غيابها في هذه المسرحية ، بل في المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية «الشهيد» للطبيب العلج ، الذي محور صياغتها حول سلبات الحرب ومناقشة أبعادها .

ويقول الدكتور علي الراعي عن هذه المسرحية : «... هي مسرحية من فصل واحد ، تجل فيها جنديا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صغير لتدبره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكينه وابنتها سناء وضحي ، والثانية ابنتها من زوج سابق .

« يطرق الجندي الباب ، ويلجح في الطرقي ، فحين يفتح الباب تفجأ سكينه بمنظر الجندي المزرى ، فشكاد تطرده طردا ، وقرع أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندي الغريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك دراهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع فورا ، فيمتنر له عن معاملة زوجته الحشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعدده بأن يبيت بالأصطبل .

« يتجنب الجندي المجنبا شديدا نحو ضحي ، ابنة سكينه من زوج سابق ، يجد لذة خاصة في أن يدعوها ابنته . ومن حديث يلور بين سكينه وبين الجندي ، وهما متفرقان ، تعلم أن الزوج السابق لسكينه هو هذا الجندي الرث الثياب ، الذي نعتك يجسمه الحشرات من قمل وبق .

« وتعلم أنه كان يوما ما مجتلا كبيرا ، فآساء التفاد إليه ... ولا يجد الجندي بدا من ترك هذه المهنة المخاسرة . وتقوم حرب فيقرر أن يتخطف في سلك جنودها ، سيما وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء ... لأن الحرب التي يخوضها هي حرب عدوانية ظالمة ، ثم يستغنى الجيش عن علماته ، فيعود إلى اللبنة بحثا عن زوجته وابنته التي أنجبا منها وتركها وهي بعد صغيرة » (٢٥)

وبعد أن يتعرف الجندي على سكينه ، ويعرف أن الوضع قد صار



مغايراً لما كان يعتقد، بل عرجاً خصوصاً أن ذاكرة ابنته قد وشتت بومته - فإنه ينقلب عاكداً إلى الحرب.

سكينة: بعد أيام قتال من غيبته... كان ضمن شهداء الغريزة الأولى.

الجندي: شهداء... أضمن ضحايا هذه الحرب شهداء؟... خديعة وأى خديعة!... بل أكبر خديعة عرفها الإنسان منذ الأول... كلمة شهداء هاته... أكبر مغالطة يستخدمها الطغاة السفاحون للتفريز بالأبرياء المدجج وتقديهم لاساحات الخدع والبض والكراهية والموت على أنها مساحات الشرف والمجد والمزة والكرامة... بكل بساطة دفاعاً عن أفكار لا يعرفونها، ولا يؤمنون بها... وليقتضوا نجيم قربانا لحب التسلط... والتوسع والسيطرة... وفرض التفوذ... شهداء! متى كان الذى يموت في حرب ظلة على غزو الشعوب وإذلال الضعفاء شهداء؟... لا ياسينق... ما نملك إلا أكلوية انصرعها المرحوبون للفرزون أعداء الإنسانية وأحية والسلام... ما نملك إلا أكلوية يستعملها القتل السفلة ليبروا مجازروهم، ومذايمهم التي تذهب بجيوات عديدة لقاء وهم كاذب يسمونه النصر، ويدعونه الفؤز... فينس الكاسب والمكسوب... بسى القتال والمقتول... (٢٣)

وشخصية الجندي في هذه المسرحية، وفشله في حياته الفنية بعد تسلط التقاد عليه بالتفد اللاذع، والسخط والسط من أهله - كلها عوامل حددت وضعه، بل براعت الفعل عنده، بعد فشله في العودة إلى زوجته وابنته... لكنه يعنى عشق، يرى في حب المال من أجل الجاه والمراء ودا على التقاد. أما عن فشله العاطفي فيرى أن الاستسلام هو الحل النهائي له. وهذا ما يجعل الصورة الفعلية في مثل هذا العمل هو كبتة تصفية فريدة القاتل وأتانيته والخروج به من المعادة إلى الطبيعة، الشخص إلى رمز المقاد الذي ينخرط في الواقع وهو مسلح بالحقيق الذي يجعله مؤمناً بقضيته التي هي قضية الإنسان.

يهدف الرمز الذي يدعو إليه هذا الجندي: وثأر، وبكأنه أنانية، وبلا تواضع، وببهاء الأعمال البالية الولة، أستمق مثلاً يكتب عليه الجندي المسلم (٢٤).

وهذه لغة تتكرر في كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامي.

الجندي ولكن من الأحسن أن أظل شهيداً... ومن الأنسب لنا جميعاً ألا نحدث ثورة في هذا المأوى القاصي الضيق... ولنستسلم للفؤز مادامنا أعلاك له إلا الاستسلام. (٢٥)

إنه التراجع بين عدة اختيارات، فالقلق النفسي، أو عدم الاستقرار، سمه صيبت نظرة البطل إلى الوجود، دون أن تنغلق هذا التراجع بالدعوة إلى الحياة وأحية والسلام.

الجندي: المسألة مسألة إيمان. وأنا مؤمن بالحياة، وأحية، والسلام. إن نسبة الذين يوافقهم الأجل المصوم وهم على فراشهم الوليد تلوقة نسبة الذين يستشهدون في مساحه الشرف. (٢٦)

وهكذا يصبح الموقف النهائي للجندي بارزاً، يؤكد بوضوح مناوئته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام... بل إلى الحياة.

إن الواقع يؤكد أن لأجبال الحياض في الحرب. والسبب بسيط؛ فحيث أنه لا مكان - منطقياً - للحياض، فإنه لا مكان - مكانياً - للحياض. ولا فأن إذ نضع هذا الفؤز الذي يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية؟ إن الديمقراطية لا تستحق من تلقاء ذاتها، بل تحتاج إلى أدوات نسحق بها وأدوات: الحرب. هي الشر أساساً، والأسلحة أدوات ثانية. وبأدوات ترأس الدوايق من وجه تحقيق الديمقراطية. وهنا نجد أن «البطل» عند الطيب العلج لم يتخلص من الرؤى المغلوطة، بل من التهمة الرومانسية التي لازمتها، حيث الحب المجرد هو الطاغى على العلاقات البشرية في أعماله، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسيساً، حتى نعرف المسكر الذي يدافع عنه الكاتب. إن من خرج من الحرب، من السياسة ومن منطقها، كمن خرج إلى لا محل. وهذا ما يؤكد الجندي في المسرحية.

عروية المعركة / حقيقة قومية:

جبل الغضب في المسرح المغربي عبد الكريم برشيد:

مدخل أساسي:

على الرغم من أن الحرب لا تأتي إلا بعد الاستعداد لها فإنها تأتي دائماً قبل أن يتم هذا الاستعداد، وهذا طبعاً ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور، أى نتيجة تختلف للواقع عن الوعي المتقدم، أو تقدم القيادة على القادة - لا فرق.

لقد استطاعت هزيمة ١٩٦٧ تقويض الدعائم الزيفة التي عجزت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية من الوعي والإدراك الكامل للمسؤولية، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية في الداخل، وتوحيد الجبهة في الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال، وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

وكان رد الفعل على الهزيمة ولادة مد احتجاجي، هم الوطن العربي بعد الانهيار والمقاومة بالحرب، وبمأساها وبراحلها وحجمها وأهدها. فقد وضع كل شيء في الميزان، بعد هذا الزوال العنيف الذي ضرب العقيدة الرجعية وضعبها، وأزال الأتمة من على وجوهها. هنالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية، فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرواء، بعضها يعان الحرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضي، ويعلن اللاعقلانية، ويرتحن للبيب، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغييره، بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة.

وبعيداً عن الأدب الحايض الذي هو الوجه الآخر البارد لأدب سلطة القمع، نجد أن المسرح المغربي قد ارتبط بالمعركة بعد الانهيار، لكنه ليس انبهار الإبداع والأكل، فقد أخذ هذا المسرح طابع الضمول ليجعل للقيم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الحياتية - ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم - دوراً أساسياً في صياغة البناء

إنها ليست في جوهرها إلا التعبير الفكري السلم لل مسار التضال الرأى ، لأنه لاشئ بحث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة، ومن هنا نفث عبد الكرم يرشيد بوصفه مثالا لهذه المرحلة .

عبد الكرم يرشيد أو مثل جبل الغضب

من التماذج المتقدمة التي انخرطت في هذا الواقع انحرافا وإعيا نذكر مسرحية «عنترة في الرابا الكسرة» لعبد الكرم يرشيد ، التي كتبت في سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى الخشبة إلا في صيف ١٩٧٤ ، و «عطيل والحبل والورد» و «سكابة العربة» و «لاوست والأميرة الصلواة» و «عروس الأطلس» ، التي تتحدث عن حرب لبنان والتفرقة العربية ، وسياسة التشريد التي طفت على الواقع العربي .

لقد جاءت مسرحية «عنترة في الرابا الكسرة» بعد الفروقة العربية ، لا لتطرح عنترة الشخص ، لكن لتطرح عنترة الفكرة. ليس عنترة كما هو معروف في التاريخ أو للمحة ، ولكن كما هو مرسوم في الذاكرة العربية ، وفي الغربة العربية ، أي بوصفه رمزا للقوة ، والتحرر ، ومخاربة الاضطداد والاستغلال .

وهناك في المسرحية رواية تقليدية يتعلق حوله الناس يوميا في إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عنترة العيسى . ولكن - ولأن كل رواد هذه الحلقة من المهقورين والمهمومين المستلبين - فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عنترة ، فكان يرب من الواقع إلى الوهم ، ويتنقل اليوم الذي يرغم فيه مجتمعه على أن يقول له (كر وانت حر) .^(٣٠) فالحلقة - إذن - من حيث هي فن شعبي ، ليست سوى منطلق - لا آخر - لقيام بشرح «كليتنيكي» لواقع الإنسان العربي ولعقليته وأروحه . إن عنترة - كما يقول عبدالكريم يرشيد - يصبح مجرد حلم الفقراء ، حلم العبد في التحرر وفي كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبيلة الجائرة .

لقد كتب يرشيد هذه المسرحية بروح من الغضب ، فجاءت سوداء قلقة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربي ، سبا وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، رهن بتحرير الإنسان في الداخل . ففترة العبد لا يمكن أن يقام أعده عيس ما دامت قيود عيس في أقدامه ، وكيف يبعث من أعذاته هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الهشة - في المسرحية - تتكسر في الحتام بموت الراضى متأثرا بمرضه ، ويضج للمنى في ليل المدينة المالك السواد ، أما الهادى السجين فقد اعترفت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طوال المسرحية تنكر أمومتها له .

للمسرحية - إذن - تبني موقف فكري ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ووحدة الإنسان العربي أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وضرب الفكر الأسطوري ثالثا ، لكن هذه «الدعوات» إلى الوحدة تصطدم بترعية التركيب الاجتماعي القائم على التفاوت الطبقي ، الأمر الذي يجعل المبدأ الاشتراكي شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تربة لتحالف العضوى بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح الفتن) ، بما ، حيث تصبح شخصية البطل الراضى معتمدة على أو تربية القوة العنصرية في تطلعا وشبهيا بالماضى

الدرامى للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس في فراغ ، إنه يتأسس في التجربة الملموسة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على يجعل الوضع الاجتماعي والاقتصادى والفكرى للإنسان العربي الذى يعيش في ظروف «تختلف» .

ولم أول ملاحظة أساسية بعد الفروقة هي أن المسرح الذى كان تنفيسا غارقا في عملية الترفيه الرخيص والتسلية الساقطة ، قد أعلن عن إفلاسه الفكرى ، وبدأ يُشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يجدها الخرف ، ولا يؤطرها الوهم ، إبداعا من أجل بناء ثقافة للمعارضة الجذرية . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحى للعربى بالنسبة للفترات السابقة ، فخرج إلى الوجود فن درامى جديد ، ومسرح جديد تابع من هوية المبدعين للمسرحين الحواة ، الذين يؤكدون انتماعهم التاريخى الرافى ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروية المعركة حقيقة قومية .

إن مفاهيم ديناميكية لاهية هي التي تقود الأمة العربية في بحثها عن ذاتها وتحقيق إمكاناتها ، وهذه المفاهيم جميعها تستمد نسخها من ثورية واجبة تصصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي خلقتها عصور الاضطهاد والتجمد والتحجر ، وتبنى أشياء كثيرة كانت راجعة في الجو الأدبى ، كالإيمان في الذاتية ، وفي الانساق وراء مسرح المتعة والترفيه ، وتبرز الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعها الاجتماعى ، تمهيدا لظهور قيم أدبية جديدة ، تبلورت في الاتجاه الاضطالى ، وفي نتاج عبدالكريم يرشيد ، وأحمد العراقي ، وعبد مكين .وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التي باتت مطلبيا عاما في كل الأنظار العربية ، وهما مشتركا بين المبدعين الملتزمين في المشرق العربي .

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة في ذاته ، وأن له حقه ، فردا وجماعة ، في التعبير عن رأيه عند المشاركة في صنع القرار السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته ، ونهضة الوطن ، تطرح جميعا - في إلحاح - إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلى والجوهري .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطنى،وبل أنحلت أبعادا إضافية نتيجة لقصور الفئات الحاكمة الإقطاعية والبرجوازية - بعد نيل الاستقلال السياسى - في مواجهة تحدى «تختلف» ، وفي إعطاء مضمون اجتماعى للديمقراطية،ذلك أن إنسكك الأسئلة الإبريلى بكل مقدرات الاقتصاد الوطنى - للمالية والصناعية والتجارية والزراعية - قد جعله يتحكم في توجيه الاقتصاد الوطنى إلى خدمة الأغراض الإيمپيالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإيمپيالية وصلاتها مركزا في كل الجوانب الأساسية التالية :

- ١ - القضايا الوطنية
- ٢ - القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .
- ٣ - البترول العربي
- ٤ - الأنظمة الرجعية ومصريها .

وعندما نرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحى في هذه الفترة (١٩٧٧ - ١٩٨٠) نجد أنها لم تربط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ،

«أرى أطفالاً صغاراً يجمعون أعصاب السجائر ، أرى من يبحث في الظلمات القلوة ، أرى أناساً يدعون العلم والحكمة ، أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ، أرى جلادين في رزي القضاة ، أرى سكارى في رزي الفقهاء ، أرى نساء احترفن التنبؤ في الآثم والبكاء ، فطبع ما أراه... فطبع ... فطبع »^(٢٦١)

ويقول بابا نويل في مسرحية حكاية العربة :
«جئتمكم أطفالاً من غيمة الفضاء ،

ندليت إليكم
أمطرقي السماء
جئتمكم بالعراب بالظلمات
باللبي الرافضة
جئتمكم بالقبعة بالآففة
بالمدافع الرورية

اقربوا ... اقربوا يا أطفالاً الخشين ، كل شيء لكم :
البارود والبنادق والحيل الحشوية ... »^(٢٦٢)

وهي نفس النعمة التي نجد صداها في شخصية «أبو حارة» في مسرحية «عريس الأطلس» ، حيث ممارسة المسخ في لعبة الساحر ولعبة الحثان تصبح قماً ، ولعبة القروسة تصبح حرباً طاحنة ، وأيضاً فإن شخصية القيصير في مسرحية «العربة» تنقل إلينا نفس الموقف :

«اصموا يا أتباعي في كل مكان ! .. ما يبقى هو أن نغشي العربة.
احرقوا في هذه المثلث ... كل المثلث ، فليرقص اخترقون على الجمر ،
ليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية «عطيل والحيل والبارود» فهي كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية في أفريقيا . لهذا أعاد عبدالكريم برشي عطيل «وهو الإنسان الغري الأسود» إلى وطنه لينتقم من ياجو ديز الاستعمار والمصرية والارتقاء . والملاحظ أن الاستعمار - وهو شخصية مجردة - قد تحول إلى حقيقة يمثلها المخرج ، أي الشخص الذي يوزع الأدوار والحوار ، ويرسم حركة الممثلين فوق رقعة الخشبة ، ويتحكم في عملية توزيع الإثارة ، حتى إن المسرحية تنطلق من لعبة بسيطة بين ثلثين ومخرج ، لتصور مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر في كل مكان ، وتحاول أن تجعل من رقعة مكانيّة ضيقة تمثلها الخشبة ، إطاراً جغرافياً واسعاً ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقرى التي تسمى للتحرر .

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخي معادلات مسرحية ؛ فكان للاستعمار معادله الموضوعي (المخرج) ، وللتساق الطبق معادله أيضاً - ربيبة - وللازتقاء بالقتل نجد كلا من عطيل وشهرار ، كأن أحداثاً تاريخية كان لابد أن تجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئاً جسداً فوق الخشبة ، فعمل المخرج لم يكن - فقط - موجهاً للاختصاص (الاقتصادي) ، بل كان أيضاً تمرية حضارية وقومية فصفته كمخرج تحول له الحق في إعطاء مجملته أدوارهم وحوارهم ومواقفهم وأصنامهم وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتي :

- لا بد ان تسلموا عن ذواتكم .
- تسلم ؟

الذي أصبح عندها تجربة وجودية ، ويظل الهادي رمزاً لنشوة الوعي الجليد ، ومغلاً للوقى الناشئة ، القوى التي لا تقهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التي يتعمد لها التقديسون العرب .
يقول :

«أن غارب الموت شيء عث ، ولكن أن غارب تجار الموت فهذا شيء مقول » .

معبركو (باضطراب) الرد ؟ ولكن ضعيف ... ألا ترى أنني ضعيف ؟

الهادي : أرى ضعفك ، وأرى ضعف أنا ، ولكن ألا ترى أن ضعفك وضعفك ، وضعف كل ضعيف ، ينتج قوة ؟ .. أنت تريد أن تمشي ... أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر ضعفك ، لأن الموت في أصله ضعف والحياة قوة ... يجب أن تغرب كل ما يفرض عليك الضعف ... ألا ترى أنه ليس مقولاً أن نوت غن ، كيميش ذلك الوهم الذي يشيدون له الهياكل ، يندم الكهنة ، تقام له الطقوس ، يجرق له البحور ، توقد له الشموع ، تقدم له المذابح كضحايا .^(٢٦٣)

وهذا الواقع ، أضحى واقع ما بعد النكسة ، هو الذي جعل «معبركو» - بوصفه شخصية لها موقعها في المسرحية - يختار طريقة التقذ اللاذع المشرب بالسطح على ما أفرزته عملية السقوط في السليبات والانحدارات .

معبركو: كل واحد منهم ضحكوا . وأطوفوا سيفا من خشب - وفرسا من خشب ، وقالوا لي غارب حول طواحين الهواء . ولكن صأحارب - لا سيف من خشب . ولكن بسيف من لب ،^(٢٦٤)

ويمثل وجه الغضب والرفض في هذه المسرحية بشكل يلقى عليه الاشتغال بجهد المزيمة . وهذا ما ولد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة والالتقاء للفكر الذي قاد إلى المزيمة .

والهادي : البعد لا يمس وجوده . نحن عبيد - يجب أن نعرف بهذا . كل شيء ظل يستعبدنا : الواقع ، القبيات ، الأوهام ، الأصنام ، صور محشوة بالقرش ظلت تقيتنا . يجب أن نتغنى نفسك أنك الإنسان - الحقيقة الأولى والأخيرة ... نحن عبيد لأصنام نصبها بأيدينا ثم نعبدها .^(٢٦٥)

وهذا النوع من الوعي يجده يتطور في أعمال أخرى لعبد الكرم برشي ، حيث يتخذ الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعاً إلى التفسير الاجتماعي لوضع الإنسان للأسارى في الوجود ، على نحو ما يظهر جلياً في مسرحياته : «فاوست والأميرة الضلعا» ، «وحكاية العربة» ، «وعطيل والحيل والبارود» ، وكلها تدور ظروف المجتمع التجاري الحر ، وتدور اضطهاد الظروف المادية للإنسان ، وفقدان القيم ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، والتطلعات المكتوبة على الجناح الزائف ، وانشراح لمر من مكانته ، والأحلام والأوهام . ويتخذ هذا الصراع بعدين رئيسيين : خارجي وداعلي ، اجتماعي (سياسي الدلالة) وذاتي (نفس الدلالة) .

يقول فاوست :

صمت طويل) تعيد أجداد موقمة حطين .
 الجميع : الله أكبر... فتح من الله ونصر...
 اللبني : الجيوش العربية تحرر أراضيها المقتصة - إسم يتقدمون
 والأعداء يولون الأديار عظمين وراهم العناد والجرحى . لم يبق
 إلا بضع فراسخ وسندخل تل أبيب . سندخل المدينة في
 الصباح... (مع الظلام القاعة... غير نور خافت ، يسمع
 أزيز طائرات... أصوات قتال... رصاص... المحطون
 يهرعون... يهرعون... يدخلون... يخرجون... يصطدم
 بعضهم ببعض... يسقطون موتى...)
 الفلاح : ضاع حقلنا .
 الشخص الأول : الضفة الغربية
 الشخص الثاني : هضبة الجولان .
 الشخص الأول : غزة .
 الشخص الثاني : سيناء .^(٣٧)

وهذه الظروف المستجدة التي أحاطت بالشعب الفلسطيني وبالرب
 بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ ، كان لها أثرها في اختيار شخصيات
 المسرحيات . فأسعدت الأردن في عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من ضغوط
 تعرض لها الإنسان الفلسطيني في لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر
 ١٩٧٣ وللواجهة الفعلية بين الفلسطيني والعدو الإسرائيلي في داخل
 الأرض المحتلة وفي خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة لرجل
 المسرح ، وأسهمت إلى حد كبير في إبراز الشخصية التضالية للإنسان
 الفلسطيني وعقديدها في هذا النوع من المسرح .

كانت الصورة التي برزت لهذا الإنسان المتأصل هي صورة الفدائي
 الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، ويكمل خبرته وحيه . إن
 الفدائي لم يبعث من السماء بل ترعرع وسط أكواخ الهضات في مجتمع
 يسوده البؤس والاضطهاد والفقر ، حل أن هذا الفدائي قريب منا ،
 وليس بطلا أسطوريا يحقق المعجزات ، ولا مثالا جامدا لا حياة فيه ،
 إنه إنسان صاحب قضية ، يبي أمجاد هذه القضية ، وقد اكتشف
 الطريق الذي يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر
 العون من غيره ، أو يجلس بالسا ينتظر الأقدار عليها تفرج كربه ، وفرد له
 حقه .

وفي مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» ، يأخذ البطل - سرحان -
 البعد الرمزي للتناضل الذي يجارب ، من أجل قضية عادلة .

وهذا البطل الرمز هو الذي أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع
 الذي أخذت منه مادتها الخام . فسرحان متأصل لم يرتكب جريمة قتل ،
 بل قام بعملية يلتزم بها الرأي العام إلى وجوده ووهيته .

سرحان : من أجل بلادي... من أجل بلادي... من أجل والدي ولدت .
 (الويلس يدخلونه) .

ورويوت : (يعود إلى منصة الخطابة) أيها النواب... يجب أن نساعد
 إسرائيل حتى يتسنى لها إصلاح أضرار الحرب المظفرة التي خاضتها
 ضد العرب المحترمين من أجل استمرار حضارتنا في العالم .^(٣٨)

وفي مشهد «الشاعر» يعود الكاتب فيفكر هذا المعنى :

- وأن تتخلوا عن ماضيكم .
 - تتخل ؟
 - وعن قويمكم وكل الانتماءات كئيها كانت ، أريدكم أن
 تتعروا .
 - لا ، عيب ماقولها ياسيدي ! ننعري ؟ !
 - فعندي لكم أبواب جديدة ، إنكم الآن وجود فقط ، وجود
 بلا هوية ليست لكم ملامح معينة ، ليست لكم مييزات ؟
 أنتم أصاغ في يد رسام ، فلكون قابلية التحول...مماويكم ؟
 لقد نستموها... نسيم أدواركم الأولى... نسيم كل
 شيء... أدواركم هي مأسايتكم بعد حين... أنا من يخلق
 الأسماء ، ويركب حروفها ويوزعها .^(٣٩)

والآن ، وبعد تقديم نموذج لسرح الغضب والرفض ، فلا بد من
 القول إن الوضعية التي يمر فيها العالم العربي قد أتاحت لرجل المسرح
 المغربي بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعني
 انعدام وجود أهال هامشية سقطت في الانهيار بالحرب ، فقد أصعب
 المفاجأة بها وممارستها ومراسلها تحط وارتيك وعدم وضوح في الرؤية ،
 زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة في مواجهة الوضع
 الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلبون عنق هذا الواقع لإدخاله في حيز
 تلك الأدوات . لقد نشأ انقسام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو
 أوضح في مسرحيات محمد الكفاط ، التي طغى عليها التسليح للقضايا
 المراد معالجتها . وهذا هو الوجه السلبي للمسرح المغربي .
 المسرح الوثائقي والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب في المسرح المغربي هو وجود أهال مسرحية
 تحمل طابعا خاصا ، شكل لنفسه تيارا متميزا هو تيار المسرح التسجيلي
 الذي ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن
 التحرير ينبع من فوعة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة
 التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا النتائج الطيبية والمنطق والحسي
 للمقاومة في معناها الواسع : المقاومة على صعيد الرفض ، وعلى صعيد
 الحسك الصلب بالجذور والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الزائد في العمل السياسي
 والعمل الثقافي ، ويشكل هذان العاملان التفرقان اللذان بكل واحداهما
 الآخر الأرض الخصبة التي تتولد المقاومة المسلحة وتحضنها وتضمن
 استمرار سيرتها وتحيطها بالضمانات ..

ومن للمسرحيات التي انقلت نفسها هذا البعد ، واتكأت على الوعي
 بالقضية الفلسطينية ، أذكر مسرحية «موال البهاقي» ، وهي تركيب
 شعري يمزج بين التاريخ والوثائق التي استند إليها عبدالكريم برشيد عندما
 أخرج هذا العمل ليذاع به عن الأرض وقضية الإنسان الذي يواجه
 التحديات الدلالية والفارسية في بلده وفي المنفى . وهناك مسرحية
 «حزيران شهادة ميلاد» لأحمد العراي ، وهي مسرحية تسجيلية ،
 ينتج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية
 الرجعية التي نفخت في الواقع «الحش» و«بقاتل مزورة» من أجل تنمية
 الجماهير العربية ومناطتها ، لتضرب صفحا عن قنص وعيا .

اللبني : أيها العرب في كل مكان ! إن الجيوش العربية المظفرة (بعد

الشاعر: برج المراقبة .

الصوت: نعم ...

الشاعر: نريد أن نوجه برفقة مفتوحة .

صوت: تفضلوا .

الشاعر: إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .

إلى الذين يصنعون العالم الأفضل بيناتهم ، توجه بكملمتا هذه .

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أى شر بلرمة ، وإنما نريد لغت الرأي العام الدولي :

— إلى ما يقاميه شعب شرد من أرضه .

— إلى ما "يُثابته" شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار .^(٣٩)

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حرباً تحريرية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزع المواقف ومخاطم وحدة المكان في بناء المسرحية .

فعلما نرجع إلى نماذج من هذه الأحوال نجد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكبة» بتجنى الحرب ، فطرقت إلى موضوع فلسطين من منظور

هوامش

- (٢٣) أحمد الطيب الطبع: القنطرة: أوبريت وطنية بالرجل المغرر الشعبي في سبع لوحات. مطبوعات مسرح محمد الخامس، ص ٦.
- (٢٤) محمد العربي الخطابي: مسرحية القنطرة - البوئن. السنة الثانية أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٤ ص ١١٠ - ١١١.
- (٢٥) د. حل الرامي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت.
- (٢٦) أحمد الطيب الطبع: مسرحية قنطرة، القنطرة - العددان ٣ - ٤. أكتوبر، نوفمبر ١٩٧٠.
- (٢٧) نفسه.
- (٢٨) نفسه.
- (٢٩) نفسه.
- (٣٠) عبد الكريم بريد: جريدة المهر.
- (٣١) عبد الكريم بريد: خنقة في المرايا للكسرة. مسرحية لم تطبع.
- (٣٢) نفسه.
- (٣٣) نفسه.
- (٣٤) عبد الكريم بريد: قاوس والأندلس الصلابة (الأفلام الغنائية). العدد الخامس بالسرغ العربي للعاصر. آذار ٩ - ١٩٨٠.
- (٣٥) عبد الكريم بريد: مسرحية «حكاية المرأة» (ملحق جريدة العالم).
- (٣٦) عبد الكريم بريد: مسرحية «عطيل والحيل والبارود».
- (٣٧) أحمد الترقى: حزننا شهادة ميلاد. مجلة المدينة. العدد (٢) ١٠٨.
- (٣٨) نفسه.
- (٣٩) نفسه.
- (٤٠) غسان كنفاني: خمس مقالات في المسرح المغربي. الثقافة الجديدة. العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤.

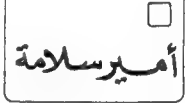
- (١) محمد بركة: عودة الأرياش، القلام. السنة الثانية. العدد (٢)، مارس ١٩٦٦، ص ٢٠.
- (٢) محمد إبراهيم بر عو: مسرحية «عودة الأرياش» - ص ٩، ١٠.
- (٣) نفسه، ص ١١.
- (٤) نفسه ص ٢٤ - ٢٥.
- (٥) نفسه ص ٤٠ - ٤١.
- (٦) حسن محمد الطريق: مسرحية وادي الحزان ص ٢٩ (مسرحية شعرية).
- (٧) نفسه، ص ٣٤.
- (٨) نفسه ص ٦٢.
- (٩) نفسه ص ٦٨.
- (١٠) نفسه ص ٦٩.
- (١١) حسن محمد الطريق: مسرحية «مسألة بن عباد» ص ٢٧ (مسرحية شعرية).
- (١٢) نفسه ص ٦٦.
- (١٣) نفسه ص ٣٣.
- (١٤) نفسه ص ٤٨.
- (١٥) أحمد عبد السلام البقال: مسرحية «مراى بديس» ص ٥٠ - ٥٧.
- (١٦) نفسه ص ٥٦، ٥٧.
- (١٧) أحمد بنسيمون: «دار تحت الجبل» - مسرحية شعرية. للشهد الثالث ص ٣٩ - ٤٠ - ٤١.
- (١٨) نفسه ص ٦٦.
- (١٩) نفسه ص ٦٨ - ٦٩.
- (٢٠) د. عبد الله القروي، تاريخ المغرب، ص ٣٥٢.
- (٢١) أحمد بنسيمون، دار تحت الجبل ص ٨٥ (للشهد التاسع).
- (٢٢) دورية للمسرح البلدي. المنار البيضاء ١٩٦٦.

المسرح لله وللعلى

و البحث عن هويته

لاشك أن التعرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر بوصفه رائدا لايفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ؛ فإن كل مشكلات المسرح المصري تلقى بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة وطبيعته المتميزة . ففترة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعتادات ، والمخاض المستوي الثقني ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل لنرتيم أحيانا (وخاصة العصر النسائي) - كلها مشكلات يعاني منها المسرح الإقليمي كما يعاني منها المسرح المصري في عمومه .

ولقد كثر الخوض في مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه غربا من البحث . لذلك فإننا سنقتصر حديثنا على مشكلات المسرح الإقليمي التي تربط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، أمليين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، عسى أن نهم بقدر ولو ضئيل في محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وتطلعاته الفنية .



أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل في نوعية الجمهور ؛ فالنوع الثاني من المسارح يقوم غالبا في المدن الكبرى ، وهو في مصر يتركز في العاصمة ؛ أما المسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولست نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكني المدن في الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستوياتها من فرد إلى آخر ؛ فالواقع أننا نعيش في واد أحضر ضيق ، يمتد على شاطئه نيلنا ، ويصلح الوطن كله كمائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التي إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ؛ وليس في مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ؛ وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية مالم تكن قادرة على أن ترقى بنا إلى المستوى الإنساني العام تظل تجربة ضحلة . وإذن فهل معنى ذلك أن كل ما يصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصلح في الوقت نفسه لأن يقدم في الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تتشظى فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي تستفلل إلى حالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة ، فهل معنى

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجاري ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ؛ فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متعاقدين معه (كما في المسرح التجاري) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادي من الدولة . ويقصد النوع الثاني أساسا إلى تلبية حاجة الجمهور الراغب في تذوق الفن المسرحي بأشكاله المختلفة ، وتمثل أساسا في شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التي يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن ما يحصل عليه من متعة فنية . أما في المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة مجانية إلى الجمهور فإن الآلية تختلف ؛ إذ إن الجمهور لا يذهب هنا إلى المسرح بل يصبح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثاني من المسارح يسمى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تغذية جانب من التغطية ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبا بتحقيق أى عائد مادي ، تتضاعف مسؤوليته ، من حيث إن عليه أن يفوز الجماهير في عقر دارها ، وأن يجعلها تذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يشكون للمسرح للمرة الأولى .

وطبيعي أن يفرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما يستتبع فيها بعد .

تحقيقها على يد المسرح الإقليمي ، لكن هذه الأمنية لن تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القضية نظرة علمية وبذلنا الشئح ، فليس معنى أننا نريد مسرحا جادا أن ننظر في احتقار إلى أي عمل يقصد فقط إلى إضحاك الجمهور ، ولعل من المفارقات الحسية في هذا الشأن أن نعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يبيل كثيرا إلى تلك المسرحيات التي تثير ضحكنا بل تهقته ، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا ، الذي كان يحقر الضحك ، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير ضحايا إلا الإشماس الملهب . بل إن النظريات التي تتناول طبيعة الكوميديا تثير أحيانا إلى أن الضحك في الكوميديا يقوم بطريقة تطهيرية تقابل الشفقة والفرح في التراجيديا . ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمي المصري يرى أن الضحك هو بمثابة غياب لوعي الجماهير ، ومن ثم فإن كل كوميديات « الفارص » التي تقصد إلى مجرد إضحاك الجمهور مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي ، مما كانت جودتها . ويخبرني في هذه المناسبة ندوة أقيمت بمدينة بنها ، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدي خفيف ، فقد هوجمت في عتف ، وعلت عللا من رخص الشيطان ، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمي ، مجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص .

أما أهم القضايا التي تشغل بال فنان المسرح الإقليمي بشكل حاد فإنما هي قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب مسرحي صميم . وكما نعلم فإن هذه القضية يبرز إلى واقع مسرحيا في خلال فترة النهضة المسرحية في الستينات ، عندما طالب عدد من المسرحيين ، على رأسهم الكاتب المسرحي يوسف إدريس ، بالعودة إلى ما تصوره على أشكال مسرح مصري صميم ، مثل السامر والأراجيز وخيال الظل وعروض الحواة والمسرح الفرغوني وغير ذلك . ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لاستطيع أن نراها إلا ضريا من السفسطة والبعث ، يمكن أن يدفع بفننا المسرحي إلى مآهات لا نهاية لها . ففنان المسرح الحقيقي لا يجهد نفسه في البحث عن صيغ يباهي بأصالتها ، بل في أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بنجاح مع جمهوره . ومع أن كثيرا من هذه الكتابات القاصدة إلى البحث عن قوائم أصيلة للمسرح المصري قد كتبت في حاسة شديدة ، فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعيين - حسن الحظ - تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ما ينادون به ، ولتأخذ على سبيل المثال مسرحية الفراقير ليوسف إدريس التي قصد صاحبها أن تكون شكلا مصريا صمما في قالب ما اصطعل على تسجيته بمسرح السامر . لقد كانت في الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح ، كما هي معروفة في مسرح ببولاندلو النحى . فالفراقير لا تقدم إلا أعتاظا ذهنية مجردة ، وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة ، كما تصور أن يكون السامر الشعبي ، السوسى من أفرار الفلاحين واحتفالهم . ونحن نعتز بأن الفراقير عمل مسرحي غريد في تاريخ المسرح المصري ، أفاد فيه صاحب من كل المدارس للقيادة للواقعية كما نعرفها في تراث المسرح الغربي ، إلى جانب إجادته - بطبيعة الحال - من الثقافة والتكت الشعبية . وتتضح عظمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات في شكل فن متسق مع نفسدولي اعتقادي أن هذا ما فعله يوسف إدريس في الفراقير ،

ذلك أن الحضر تصوحا مسطحة ساذجة تصور أنها لا تصلح إلا للآمين من الفلاحين ؟ إننا لو فعلنا ذلك فلن نعلم أهل الحضر فحسب بل يجاهر شعبنا من الفلاحين أيضا ، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة فن المسرح . وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضا تتناول مشكلاتهم القروية وحدها ؟ إننا لو فعلنا ذلك أيضا فسند أنفنا نعود إلى ذلك التقسم الذي نأبه ، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعمال واهم جوا . فإذا لم تكن تلك الحلول بقدرة على أن تواجبه للمادة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصنا إلى طريق مسدود ؟ الواقع أن هذه للمادة الصعبة تفرض أحد وجوه التحدي التي تميز هوية المسرح الإقليمي . وسوف نجد أنه في الإسكان العور لما حل لا يثرى فقط تجربة المسرح الإقليمي بل تجربة المسرح المصري كله .

لقد حاولنا في السطور السابقة أن نضع أيدنا على بعض للمام الميزة هوية المسرح الإقليمي من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح . والآن علينا ، كي نتشكل البحث ، أن نفوس في ذات فنان المسرح الإقليمي لنم بعض الإلام بفكر هذا الفنان عن مسرحه ثم وضعية هذا المسرح في الواقع والحقيقة .

إن معادلة التحدي الصعبة ، التي أشرنا إليها آنفا ، تكاد نجثم على صدر فنان المسرح الإقليمي في شكل كابوسي ، بل هي في الواقع تمثل عقدة الذنب لديه ، التي لا سميل إلى الإخلاص منها . ومن ثم فقد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يثير إليها ، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى نص يشي بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجمعياتهم التعاونية ؛ فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمي في مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قيمته الفنية ، واستمصار لشأته ، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح . وهم في المسرح الإقليمي يثيرون دائما إلى تجربة أئمة عندما عرضت مسرحية تسمى (أه يا بلد) في بداية السبعينات ، تتناول مشكلات الجمعيات التعاونية ، وكان المقصود منها أن تكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمي . ونحن معهم في ضرورة المروء من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمي ، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التجارب للمسرحية التي تنتمى إلى هذا اللون المسرحي تمثل أحد أوجهه الضعف في طبيعة فنان المسرح الإقليمي . ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدبة والمعنى والجدلة ، تدور حول مشكلات الجمعيات التعاونية في علاقاتها بالفلاحين ، ثم تبدد مجرد أنها تعظم هذه الحساسية وحدها .

هذا اللون من تعميم الأحكام والحساسية المرضية ومحاولات غرض الطرف من معادلات التحدي ، لا يتبدى في مثل هذه المشكلة وحدها ، بل تكاد تكون الطابع الإلصاق الذي يميز فكر الكثيرين من فنان المسرح الإقليمي .

ولتأخذ على سبيل المثال قضية المسرح الجاد . فانت أيضا المهت بالحدث إلى فنان المسرح الإقليمي فسمع نغمة واحدة تكرر دائما : نريد مسرحا جادا ، مسرحا لا يتنى إلى عروض القطاع العام الماطلة ، أو إلى مآهات مسرح القطاع الخاص . وهذه أمنية تأمل جميعا في

الرحمن الشافعي حشداً من الفنين والراقصين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن علي الزريق . وقدم عملاً استعراضياً تاجعاً ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لا تبدو أن تكون لونا من المسرح الغنائي الاستعراضى إلا أن الواقع كانت أقرب ماتكون إلى روح السامر الشعبي البسيط . واعتقادى أن أحداً لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرض المسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعي قد عثر بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المثقفة لقالب المسرح المصرى الصمم ، التى يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها المسرحية لا تبدو أن تكون نوعاً من العروض التى تنسب إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج فى الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية ، لم تكن فى مثل سموخ الفرافير فإنها كانت أسعد منها خطاً ، لأنها فحبت أمام عجزها عبد الرحمن الشافعي الطريق نحو منجز وأسلوب فى الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المنجز اسم (الطريقة الشافعية) . كذلك فإن هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشافعية استطاعت أن تصبغ المسرح الإقليمي كله بصفتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبي ، وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء أو الاستعراض الشعبي الذى أصبح ملازماً لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح بشكل مباشر (الموضحة) فى المسرح الإقليمي . حتى لو كانت المسرحية لا تحتمل عصر الغناء أو الاستعراض سوف نجد من يقترح إدماجها فى العرض المسرحى . إن الطريقة الشافعية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها نهجاً مسرحى مصرى صميم - قد انحصرت نجاحها على صليحي وحده ، فى حين أن أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة ، التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح ، يبدو أن المخرج عبد الرحمن الشافعي ، الذى ابتقى هذا الأسلوب بصدق من أعاقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه ، فتخطى مقلدوه فى دياجير الظلمة . وتأمل معاً ما انتهى إليه أثر الطريقة الشافعية فى المسرح الإقليمي ، كما شهدتها فى بعض عروض عام ٨٠ - ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين على وجه التحديد ، هما « سيف زى الزيل » ، من إخراج عباس أحمد ، و « قلعة سبع ترخ » ، من إخراج وألف المصطفى ، لما بهما من تأثر واضح بالطريقة الشافعية . أما أولاً فقد اعتمد على نص من تأليف صميم عبد الباقى ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للمحرم دون كيوخوت من إبائها ثوبا عربياً من الملحمة الشعبية « سيف بن ذى يزن » . وهو عمل لأشك بالغة الصفاة ، لكن النص القصد فى الواقع البناء الدرامى السليم ، فجاء أشبه بالفقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إضفاء كل أروان التقيد والتموض على نصه . وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض الضلالات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتصف لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج فحشداً للعرض كل ما يستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءاً من الرواة والمشتامين من المرائى وخيال الظل ، دون أن يتمكن من أن ينسق بين هذه العناصر جميعها ، وأن يضفوها فى قلب النص المتفكر أصلاً إلى الترابط والوضوح . فاقصد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور .

حيث جاء استخداً للقافية والنكت الشعبية لضرورة أمثلتها عليه طبيعة العلاقة الجدلية بين السيد والفرغور ، وليس مجرد تطبيق أمثالى به فى البحث عن قوالب أصيلة يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » كانت مجرد مجموعة من الأكواريات الذهبية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبي . لقد نجحت مسرحية الفرافير بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أخفت فى الوقت نفسه فى أن تشق لكاتبها أو لغيره من كتاب المسرح طريقاً نحو مسرح مصرى صميم كما أرادها مؤلفها . وهذا أمر طبعى ، فلا تستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب للمصرى الصمم الذى يبحث عنه بعضهم عبثاً . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإنما يتشكل طبيعياً من خلال امتداد جذوره و وجدان الجماهير ، فهكذا نشأت الدراما الغربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الإله ديونيزوس وسارت فى تطورها الطبيعى حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظيم أسيقلوس وسوفوكليس ويريديس . وكل ما فعله أوسطرو هو استنباط الشكل من خلال الأفعال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها أوسطرو أن تعبر عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتعبير عن وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التى نشأت مصاحبة لطرف اجتماعية وانحازات فكرية معينة ، لم تكن إلا تعديلاً للصيغة لتناسب مع هذه الظروف والاحتياجات . حتى مسرح بريخت لم يرق أساساً إلا بوصفه سلباً لهذه الصيغة . ولو أن السامر الشعبي أو المسرح الفرعوني كانا بمثابة صيغ المسرح حقيق فلماذا لم ينشأ كل تراث مسرحى صميم عبر الزمن كالذى كان للدراما الغربية ؟ ثم لنعرف جميعاً أن مسرحنا المصرى الحديث استند فى قيامه إلى تقاليد الدراما الغربية . وما فعله يوسف إفرحس فى الفرافير لم يكن إلا استيحاء لبعض الأساليب أو التيمات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ، ففلس التجربة تكثرت عند رشاد رشدى فى مسرحيات مثل « الفرج ياسلام » وه بلدى يابلى ، ولوقى الحكيم نفسه فعل ذلك فى « الصلابة » ، التى أقاد فيها من تراث الكوميديا للرجلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهبى المخرج فى الطعام لكل قم وغيرها ، وصيحر المصطفى استقام من التراث الشعبي فى إخراجها لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو زايد الملال ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مبتدئة إلى إحدى قصص تشيكوف وتستفيد من تجارب المسرح الحلى الأوروبى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن الإجابات فنية تقتضيا ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج ، دون أن تشكل فى الواقع تياراً نحو مسرح مصرى صميم . لذلك لأن هذه التجارب تستند بدورها إلى تراث الدراما الغربية . ولا يمكن أن تعد مسرحية مثل الفرافير أو الفرج ياسلام أو أبو زيد الملال أكثر مصرية من مسرحيات أخذت مادتها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى تقاليد الدراما الواقعية مثل « الناس اللى تحت » و « حيلة الدغوى » و « البسطة » أو « المروسة » .

ولند إلى المسرح الإقليمي ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قللاً جداً لرجال هذا المسرح . ولابد أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل السبعينات ، عندما قاد عبد

شيء. وبالمثل فإن العرض المسرحي المعجز عن التواصل مع الجمهور عموماً هو بعيد عن روح المسرح وطبيعة رسالته. فإذا كنا قد رفضنا السطحية والمباشرة والتعليمية، ورفضنا في مسرح قادر على التواصل مع الجمهور، فلا شك أنه لا بد أن تتوافر لهذا المسرح قيم جالية ممتدة وإحدى هذه القيم هي الغموض. والغموض في الفن Ambiguity - كما عرفه الناقد إيمون بوشوس - هو رؤية الغموض، أي أن العمل لا يقدم على مستوى الدلالة المباشرة، بل يكون له أكثر من بعد، وهذا ما يفرقه عن العمل غير الغموضي. لكن الغموض الغموضي لا يعني في الوقت نفسه أن يتحول العمل الفني إلى معضلة عميقة، إذ إنه يصبح عيباً عندما يكون نتيجة لضعف الأفكار التي تحاول أن تغطي عجزها بالغموض المتعمد.

والذي لا شك فيه أن عرض (ليالي الحصاد) إنما يتبنى إلى هذا النوع الذي تحول فيه الغموض إلى عيب. وقد ذكر الناقد أحمد عبد الحفيظ في الندوة التي صاحبت العرض أن هذا النص الذي كتبه محمود حبيب منذ أكثر من اثني عشرة سنة والذي عرض أكثر من مرة، لم يلاق في أيها أي استجابة جماهيرية، إنما يكشف عن عيب في النص نفسه، وفي قدرته على التواصل مع الجمهور، ومن جهة أخرى فإن تفرق عجزه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة، جعل العرض يفقد التماسك في الشكل، فضايف ذلك من عجزه على التواصل. وهذا العجز يلزم العرض قطعاً، سواء تم العرض في مسرح محدود للمتفرجين كمسرح الطلبة، أو في مسرح يقدم لنجاءه العربية كالمسرح الإقليمي لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس للمشاهد. ولأننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبي جرد هذا العجز، فليس كل عرض غامضاً معقداً بل هو ضرورة للتواصل مع جمهوره. كذلك فتمنح لانتقائنا مع رأي الأستاذ أحمد عبد الحفيظ في أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي، بل إن التجريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة لحق مسرح جماهيري ناجح.

ولو كان عرض مسرحية (ليالي الحصاد) مقصوداً به حقاً أن يقدم في مسرح محدود للمتفرجين في العاصمة ربما أعفى صاحبه من كثير من اللوم الذي وجه إليه عندما قصد أن يجزجه للمسرح الإقليمي، ذلك أنه وهو يجزجه لهذا المسرح - حتى ولو قصد إلى التجريب - كان عليه وهو يتبنى النص ويجزجه أن يضع في حسابه بشكل رئيسي أنه يقدم عمله للجماهير العربية في أقاليم مصر. ولكن يبدو أن بعض عروض المسرح الإقليمي لا يفيون هذا الأمر في حسابهم وهم يفرجون أعينهم، بل يبدو أنهم - لانتباههم إلى المسرح الإقليمي - يلبجون بسبب هذه الحسابية وحدها إلى الغموض والتعقيد المتعمد، متناسين أن الفن العظيم هو الفن البسيط والوفور الغني في الوقت نفسه، وأنه كي يتحقق يحتاج إلى موهبة وجهد عظيمين.

على أن الغموض في بعض عروض المسرح الإقليمي لا يتأثر فقط بما أشرنا إليه من أسباب، فهناك أحياناً الرغبة في مخاطبة الجمهور بأمور قد يصح صاحبها أن ربما لا تفلت من الرقيب. وهو نوع من المسرح يسمى عادة بمسرح الإسقاط، وقد نشأ هذا المسرح في مصر منذ الستينات

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى «قطة يسع تراوح»، الذي حاول فيها مؤلفها وعجزها رأفت اللويزي أن يعود إلى بعض أشكال المسرح التروفي. وفي محاولة منه للتأصيل إذابة مجازو الحد إلى تلتقي أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث في واقع قرية مصرية معاصرة، فانتهى إلى لون من التزوير يتناقض مع ما كانت ترى إليه للمسرح من إحداث هزة قوية لدى الجمهور. وقد حاول المؤلف أن يحدد في نصه كل ما يستلزم من طقوس فرعونية وعربية ومصرية حديثة، حتى جاء العرض أشبه بمحفف طقسي، يحتاج لاستيعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبي. وعلى عادة الطريقة الشافعية حشد الفرح للعرض جميعاً من المنشدن الذين يشكلون الزفة الشعبية، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه، فاستحال إلى ما يشبه الزفة مفتقدة أي إيقاع. إن هذين العرضين - برغم كل ماسمته من نقد لما - هما، بلا شك، أكثر عروض للمسرح الإقليمي التي شاهدتها طموحاً. ولا شك في أن طموح كل من الفرجين الغني أبعد مدى من الطريقة الشافعية، لكن الطريقة الشافعية التي حاول تقليدها هي أكثر اتساقاً مع نفسها، وسيطرة على أدواتها، في حين أن كلا الفرجين عباس أحمد ورافت اللويزي اقتضا هذه الميزة في عرضيهما، فجاء الإخراج في كليهما أشبه مايكون باستعراض الفضلات، متفرقا بين محاولة التأصيل واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الفرقي تعقيداً.

هذا التفرق يظهر بشكل شديد الوضوح في عرض عباس أحمد الأخير في السويس (ليالي الحصاد)، حيث بدأ الفرح بشكل السامر ثم انتهى بالمجهر إلى الآلة. ولا شك أن الآلة تتناقض تناقضاً تاماً مع شكل السامر البسيط. إن مسرحية التفرق لم تحقق طموح كاتبها في شكل مسرح مصري صميم، ولكنها مع ذلك جاءت عملاً شاملاً، لأن مبدعها استطاع أن يصور فيها كل ثقافة وخبراته وتجارب الحلية، وأن يجعل الشكل متسقاً مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعاقق غان مبدع فقد كانت عملاً أصيلاً بكل المقاييس.

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم معنى الأصالة في الفن. أما كل تلك المحاولات المتعمدة لما يسمى بالتأصيل فلا تبدو أن تكون استعراض عضلات، ولن تكشف إلا عن ضحالة موهبة أصحابها أو غزفهم، ولسوف يطويها النسيان.

ونعزنا الحديث عن عرض مسرحية (ليالي الحصاد) لعماس أحمد إلى مشكلة تفرق كثيرين من متفرجي المسرح الإقليمي، فنجرت بشكل سافر في الندوة التي صاحبت العرض وجضرها عدد من نقاد المسرح، ألا وهي مشكلة الغموض، التي تلتقي بها أحياناً في بعض عروض هذا المسرح الذي يفترض أنه يقدم إلى بسطاء الناس في الأقاليم. لقد انتقدت آراء كثيرين من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضاً بدرجة تجعله لا يصلح إلا لأن يقدم في مسرح تجريبي، كمسرح الطلبة في العاصمة، لا في مسرح جماهيري كالمسرح الإقليمي. ومرة أخرى نود إلى المعادلة الصعبة في التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمي وطبيعة هذا المسرح المرتبط أساساً بجماهير الناس في مجموعهم وفيهم الأميون من الفلاحين البسطاء. ولقد سبق أن رفضنا صيغة المسرح الذي لا يقدم عروضه إلا على مستوى سطحي أو مباشر أو تعليمي، فمثل هذا المسرح لا يتبنى إلى الفن في



إن فنان المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط - كما ذكرت - على حساب فهم، لكن المسرح الحقيقي هو ما يتجاوز القضايا الجزئية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرجب. وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصري إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه.

لكن تأثر المسرح الإقليمي بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا في القالب الذي انتهى إليه هذا المسرح. فن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) ليستط عن أحداثها على العصر. ومع أن كثيرا من عروض المسرح الإقليمي لم يخرج لهذا الهدف على التحين، فإن الكثرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التي يستخدمها مسرح الإسقاط، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هي المادة الرئيسة التي تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع. وربما ساعد على ذلك انتشار تيار الرغبة الجارفة في التماثيل، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل - بمثابة اللوحة في المسرح الإقليمي. فالقصة لا بد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي، تصاحبا للموسيقى والرقصات الشعبية. وغالبا ما يدور الموضوع حول «ديمة» الحاكم والمحكومين، والقضايا المطلقة للنظم والعدل. وقد كان هذا واضحا في مهرجان المسرح الإقليمي في عام ٨٠، مسرحيات مثل «صيف زى النيل» و«قطة بيع فروح»، «والملك هو الملك»، «وهم على باب»، و«يلقى أيا الملك»، «وأمر الفراج»، و«شيك ليك» كلها تحمل نفس الملامح، وتدور حول نفس الموضوع. ومع أن استلزام التاريخ أو القصص الشعبي مادة للتعبير المسرحي هو أمر لا خيار عليه في حد ذاته، فإنه عندما يتحول إلى شبه تيار جارف، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تتلاق مثل هذه العروض أى نجاح يذكر، فإن الأمر يتحول

نتيجة للرقابة السياسية الصارمة، التي دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا. ومع أن مسرح الإسقاط غالبا لا ينتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة قوية عندما يكون ملجأ أمام الفنان شاعرية جمهوره بما لا يستطيع التصريح به. وطبيعي أن الفنان في هذه الحالة لا يضحى بالقلم الفنية لعمله في سبيل هذه الرسالة، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل خلوه، ذلك لأن مساح الإسقاط - إلا في استثناءات قليلة - تكون مرتبطة بقضايا وقتية، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود. وإنه لمن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد بقى أثره وكن في بداية الثمانينات، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت في البلاد معارضة تستطيع أن تمارس عملها في صراحة. ومن الطبيعي أن ما يقال في مقال هو أجدى مما نقوله المسرحية تلميحاً. كذلك مما يزيد من دهشة لره أنه في الوقت الذي يقدم فيه المسرح القومي المصري عملين للكاتب سعد الدين وهبة ينتقدان المجتمع في وضوح وشراسة، وهما «صياغة المظالم على الفرا» و«موسرة مع الحكومة»، مازال بعض فنان المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله في النور.

لكننا يبدو أنها التركة التي ورثناها من مسرح الستينات، والتي لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام أو عقد نفسية مازالت فيها. لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب المسرح الإقليمي وحده بل مازالتا نلقى بها في عدد من عروض المسرح المصري، حتى ألقى يقدمها القطاع الخاص، والتي نجد في التلميح أحيانا وسيلة لا سترعاء بعض أفراد الجمهور. ولعل من الآثار المضادة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الإلتئام لرمز مصر، حيث أصبح يرمز لها في مثل هذه العروض بأمرأة تكون أحيانا بية وتارة خضرة ومرة نبوية الخ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا ينظر إلى المؤلف أن يفسلها معادلا للرمز. وهذا مثل ما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سلبية في نفس الجمهور.

لأن مادته جاءت أساساً مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين الجاهدين الذين يفهمون طبيعة المسرح ووسائله . كذلك أيضاً قد تلقى أحياناً بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يجعل أسناده فخراً للمسرح المصري كله ، مثل عرض «**الملك هو الملك**» ، الذي بلغ مستوى متميزاً في الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائماً يكشف عن الأزمة التي يعيشها المسرح الإقليمي من حيث إنه يغطي بنشاطه مساحة

من الوطن تفوق كثيراً ما هو موطئ بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتهمس للمسرح الإقليمي العطر من حيث إنه يعاني - كباقي المسارح الأخرى - من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتهمس له بكل العطر ، فالمشكلات البيروقراطية ، والمواصفات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التي لا تشك في توافرها لدى المؤلفين المصريين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمي ، الذي لا يعاني كثيراً من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشيء من الجهد والتخلف عن بعض المقعد النفسية وربما الشلية أحياناً ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن المسرح الإقليمي يمكنه أن يستمد من تراث مسرح القطاع العام الفسح ، (والذي يرفضه هو نفسه لأسباب لا تعلمها ، مع أنه يستطيع - عن هذا الطريق - أن يحل أزمته) . والواقع أن هناك كثيراً من النصوص التي قدمت على مسارح العاصمة لكبار مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئاً ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذي لم يمارسها .

إن لدى المسرح الإقليمي متبع لا ينفد ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندهي أن المسرح الإقليمي لم يلبأ إلى الريبوتوار ، ولكنه يختار منه ما يناسب القالب الذي تعلق به دون غيره . فنصوص مثل «**حلي على الخازن**» و«**هائم على بابا**» و«**تاليج مررا**» وتكراراً ، في حين أن نصوصاً أكثر جودة مثل «**هيلة الدوهرى**» أو «**كبرى النافوس**» أو «**الفرج ياسلام**» نادراً ما تمس .

ومع أن تجربة القصير التي يلبأ إليها المسرح الإقليمي حلاً لمشكلة النص ليست بالمستحبة ، فإنه في حالة اللجوء إليها من المفضل أن يتم تكليف كاتب يتقن قدر من الفقه في متوالم الفنى ، لأن بعض العروض التي شاهدتها للمسرح بمصر في المسرح الإقليمي كانت دون المستوى الجيد ، مثل «**الغريب**» و«**عمر العجب**» . وحتى لو لم يجد المسرح الإقليمي النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجاهل ، ويطلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة مؤلف . وعندما يستطيع أن يتعامل مع القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليديين به . وهذا يجرنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمي وأهمها ، وهي نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمي هو أساساً مسرح هواة ، بمعنى أن أغلب العناصر العاملة فيه من عرنيين وممثلين ومصممين ديكور.. الخ . يتخفون من العمل بالمسرح هواة هم ، فأغلبهم ليسوا متفرجين أو عاملين بالمسرح يتقاضون أجوراً نظير عملهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمي مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها ميزانية ولو

إلى ظاهرة غريبة . لقد قام المسرح اليوناني القديم على معالجة لأساطير الألفة الإغريق في ملاحتهم بالشر ، ولكن هذه الألفة كانت حية في وجدان الشعب الإغريق الذي كان يمثل هو وأخته وحدة واحدة ؛ بل إن القصص التي قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصاً معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها من ظهر قلب . فهل العالم الذي تقدمه عروض المسرح الإقليمي هو عالم مرتبط وجدانياً بحياة الشعب المصري ؟ وهل يجد فيه نفسه حقاً ؟

إذا تفاضينا بين أن الكثير من هذه العروض هابط المستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاثلاق استجابة جاهرية تذكر . وهذا ما بدا واضحا في المهرجان الذي سبقت الإشارة إليه ، والذي قدمت فيه بعض تلك العروض التي أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النوعية من العروض تلاقى في وقت ما بعض النجاح الجماهيري فإن الاستمرار على نفس المنهج قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد الجبوري عرج عرضة وظيفة شعرها أصفرة في ندوة بنتها التي سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقاً لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذي تبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : «**أحس أن هذه العروض تقدم لي جواً هرباً ، وعلمها سألتهم عن السبب قال : إنني لا أرى فيها نفسي ؛ وهي في الواقع لا تتالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقاً أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد .**» ثم لقد ضاقت المسرح الإقليمي بنصوص مثل «**هائلة**» ، وهو في هذا على حق ، ولكنه بدلاً من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آلياً ، محدداً ذاته في نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ألبان ألف ليلة ، وليلة ، وعالم الجبري ، وطقوس العيد القرعوني .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنانى المسرح الإقليمي هو هذا الإصرار على التفرغ والغموض المتعدد . ففي الندوة التي صاحبت عرض «**ليلي الحصاد**» وقت أحد عرنيين الأقاليم يقول في تحد (نعم ، نحن المبدعين ، عرنيين الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نتخاطب الشعب بالغموض) . ولعل أقول لهذا المخرج «نعم يا سيدي تنصروا حتى ينصرف عنكم الناس وتلقوا أبواب المسرح» . لقد حاولت أن أجد تفسيراً لمل هذا الإصرار على الغموض والتفرغ المتعدد ، في الجرى وراء الموضة ، وفي بعض الحسابات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً أكثر إقناعاً .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمي التي تنصد إلى التفرغ والغموض عمداً ، مثل «**ليلي الحصاد**» و«**هائلة**» يسع ترواح على أحد طرفي القوس المسرحي فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يتجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «**شيك ليك**» و«**المالكي**» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير ، إذ لا تلقى إلا نادراً بنوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها . مثل العرض الرائع الذى قدمته مؤخرًا فرقة دسوق بعنوان (أمر إزالة) ، والذي يتعامل مع واقع البيئة فضية انتشار الدجل والشعوذة وسيطرتها على عقول الناس في مجتمع متخلف . لقد قوبل هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيراً ؛

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمي في مصر أن الية الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحياناً نفقات أعلى من الية الواحدة لأحد عروض المسرح القومي ، حتى لو افترضنا أن الداعمين إلى المسرح القومي جميعاً مدعون .

والأمر الآخر الذي يثير الانتعاش في عروض المسرح الإقليمي المصري هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مساح الموهبة غالباً ما تتجه نحو العكس .. وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذي يمكن أن يعطي الفرق الفرصة في أن يجد لكل ممثل فيها دوراً . وربما لهذا السبب يمكن أن يتبدل نص جيد ، لأنه لا يعطي الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق - طبقاً للقلب الذي انتهى إليه المسرح الإقليمي - سرعان ما يقنعون عدد الممثلين بإضافة المنشدين والراقصين أو لاجي المراسل . وبهذا ينتهي الأمر إلى عرض ضخم ، قد تتميز أغنى الفرق المسرحية المحفزة عن تحمله . وفي النهاية يجد المخرجين يتأكرون بسبب ضعف الإمكانات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهداً هو فوق طاقتهم أو طاقة الفرق التي يعمل معهم . ولو كان الدعم متاح لهذه الفرق الإقليمية كبيراً بالقدر الذي يشناه عروبو المسرح الإقليمي فإن النتيجة حتى ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير في مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرية لفن المسرح - وهو الأمر الذي ينبغي أن تعرف جميعاً أنه ليس صحيحاً ، على الأقل بالنسبة لأغليهم - فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الموهبة في عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذي يظهر مثل هذا العرض بالظهور اللائق . كذلك فإن إمكانات فرق الممثلين الموهبة ، الذين يكاد أغليهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز في مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالباً في مثل هذه العروض تكون متواضعة جداً .

إننا لا نذكر أن هناك محاولات كثيرة في فرق المسرح الإقليمي نحو نوع من الانتشار كتياد الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها في بعض قرى المحافظة أو في المهرجانات المختلفة ، مثل المهرجان الذي يقام في «السمار» أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لتعرض على أحد المسارح في القاهرة ، ولكنها جميعاً محاولات معدودة ، يفتق أمهاتها جميعاً ضخامة عدد الفنانين المشتركين في العرض ، ووسيلة إعاشتهم في المدن التي ينقلون إليها ، إلى جانب الصعوبة في نقل الميكروفون التي لا تكون غالباً في شكل مبسط يسهل حمله ونقله . وهذا كله يجعل دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذي هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمي .

إننا نطعم هنا حفا هو شيء أكبر من ذلك كثيراً . لا يريد مجرد عروض تقدم في ليل لا يجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها أفقياً معدوداً يحد . بما لليلة أو لمأدبات فرعية ، وإنما يريد عروضها يتمكن من مشاهدتها الآلاف . يريد لمسرحنا الإقليمي أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكي تصل إلى هذا

بسيطة ، وهو ما لا يتوافر لمسارح الموهبة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين في هذا القطاع المسرحي هم من موظفي الدولة المفرغين للعمل المسرحي . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابها بل يتفاوضون مقابلها عنها ، وكذلك يتفاوض المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن البنية الرئيسية للمسرح الإقليمي تشكل أساساً من الموهبة .

وإذا كان المسرح الإقليمي هو مسرح موهبة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة مجانية للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الموهبة إلا أنه يلقى هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة في مسارح الموهبة الأخرى ، التي تتحمل فرقتها كل الصب ، وفي الوقت نفسه يلقى على هذا المسرح مسؤولية أكبر ، لكن أسلوب العرض في كل منها لا يختلف من حيث الطبيعة . وهو يختلف - بلا نزاع - عن مسرح المحترفين ، بما فيه ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الموهبة يختلف أساساً عن مسرح المحترفين من حيث أنه لا يمتلك في أغلب الأحوال خشية مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب في ذلك على الإطلاق ؛ فهذه الخشية تعد بالنسبة للوهبة ميزة ، إذ إنهم غالباً ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدي ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدي في أماكن التجميع الجماهيري ؛ في النوادي والمهرجانات العامة والمقار والمقاهي وعلى الشواطئ وفي الساحات . وهم في معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالباً شكل الحلقة ، فيكون شبه مسرح «الأمينة» الذي أصبح بمثابة الشكل الرئيسي للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الموهبة عندما يفعل ذلك إنما يرغب في أن ينتقل رسالته إلى الجماهير ، وهي نفس الرسالة التي للمسرح الإقليمي كما تصورها ، أي غزو الجماهير في عقر دارها بالمسرح .

لكن لتأمل أسلوب العرض في واقع المسرح الإقليمي المصري بوصفه أساساً مسرح موهبة . إننا في أغلب الأحوال - باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الموهبة - نجد أن عروض هذا المسرح تتناقض مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدي لمسرح المحترفين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تمتلك مسارح ثابتة مجهزة فإن الإصرار على العرض التقليدي لا يجتزع في المسرح الإقليمي ؛ إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، مجهزة وثابتة ، فالفرقة تتحارب بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقتضى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعي الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز في أغلب الأحيان أياماً معدودة ؛ إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية العرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكما أضحى أن علمت أن عرضاً مثل «ليلة سبع ترواح» ، الذي أقيم في العام قبل الماضي بالقليوب ، لم يجاوز عدد ليلي عرضه الثلاث ، برغم الاتفاق عليه في مساهمة ، ويزعم المجهود الذي بذل في إخراجها . ذلك لأن مجلس المدينة الذي تتبعه الدار المسرحية لم يسمح إلا بجده الفترة المحدودة .

التي نجمت لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التي تعرض دائما من خلال جهاز التلفزيون جينا إلى جنب مع السبلات الرديئة . إننا لو تقاضينا من ذلك فسكنون كمن يضع رأسه في الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ، فلا داعي لأن تقدم إليهم عروضاً شديدة الجفاف ؛ لأنهم لن يستسيروا لها حتماً . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتعقيدات والتعقيدات المعقدة ؛ ولنجعلها بسيطة بقمة بقدر ما نستطيع ؛ ولتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم نفسه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولكن الصيغة التي توفى بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أحوال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطنه . أما إذا قلصنا عروضاً تعتمد الفوضى والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هي أن يربب جمهورنا إلى الإسفاف الذي نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لاسمى الحضر كما تقدم للأبين من الفلاحين في ريفنا يمكن أن تترى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمي بل للمسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفى بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والراء .

إن الفلاحين وحتى الأبين منهم لا تفهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذي حال بينهم وبين الشعر . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بلغة اللغة الإنسانية . والفلاحون - برغم أبينهم - قد لجئهم أفقر حتى من أهل الحضر في الطاهر بالطبيع لا بالتصريح . وذلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ؛ فمن السهل إذن قادر على أن يتخاطب الأبين من الفلاحين كما يتخاطب أهل الناس قلاحاً ، مادامت التجربة الفنية ذاتها واضحة . كل ما في الأمر أن المثقف - بحكم مداركه الواسعة التي اكتسبها من التعلم - قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أصعب من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأبي سوف يضيّق حتماً بالتجربة المسرحية غير الناجحة ، التي تغطي قصصها باستعراض العضلات . كذلك قد تستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تتخاطب للمثقفين وحدهم ، في حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تتخاطب للفريقين . مسرحية مثل «بيجاليون» لفرانك كاسبيك ، التي تناقش العلاقة بين الفنان مبدعاً وعمله الفني إنما تحقق اهتماماً ذهنياً محدوداً ، ولن تتخاطب إلا للمثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل «الوالد» ، التي تصعد إلى مهاجمة نظام سياسي بعينه . وأيضاً مسرح الحب الذي يعرض وجهة نظر معينة في حياة الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماماً محدوداً ، ولن يستمتع به إلا المثقفون .

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل «الفتح» لألفريد فرج ، يمكنها أن تتخاطب كلا من المثقف والأبي ، بل تستطيع أن تتخاطب الإنسان في كل زمان ومكان ؛ فهي وإن كانت تقوم على تجربة شديدة الحلية فإنها تتم بإيراز التجربة الإنسانية في شمولها . علينا أن نقدم في عروضنا مثل

المخالف علينا أن نعمل بروح صاحب القيدية المنصب المصري أن يعتنق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نحمل صليتنا في عتاد . إن رسالتنا ليست فقط العمل على نوعية جواهر شعبنا من البساطة والأبين ؛ أعني أحوال الريف بل أن نقارم في استنارة الأثر الغريب لذلك الجهاز الإلكتروني الخفيف القادر على أن يصل رسالته للمخاضة إلى كل بيت في سهولة ويسر . إن المجهود البشري الذي نحوزه إرادة صلبة وعقيدة واضحة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشاراً وفعالية حتى من الأثير .

ولكي نحقق ذلك بوصفنا جنوداً عاملين في حقل المسرح الإقليمي علينا أن نزيد كبريائنا وحساسيتنا بأننا لا نقتل شأنا من المسرحيين الحضرين ، وأتينا قادرين على أن نعمل ما يفعلون ، في حين أننا يجب ألا نعمل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم في مباراة نيت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نحقق في طريقنا المختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين في حقل المسرح الإقليمي . علينا - قبل كل شيء - أن نزيد إحساننا بتضمين اللات ، وأن نضرب من الإنتاج الكبير الذي لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لكن عروضنا لا تجاز الساعة ، ولكن لننتهز . لنسجبه إلى مسرحيات الفصل الواحد ، التي ألهتها تماماً لأنها لا تشبع غرورنا . إن هذه المسرحيات التي لا يشتغل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هي أفضل العروض التي يمكن أن نسيطر عليها وأن نقلها في مسرحنا في التجمعات الشعبية المختلفة لشعبنا ، إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحققها من خلال الانتشار الواسع الذي لعروضنا الجيدة بين الجماهير . علينا ألا ننسى في استنارة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضاً بالأسلوب التقليدي ، ولكن لنسج في استنارة إلى أن نجعل الدولة توفر لنا العرايات التي نقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق جميع الجماهير ، لنعرض عليهم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إننا بهذا الأسلوب ستكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق في أكثر من عرض ، لا في عرض واحد كبير قد ينفذونه بجملة .

ولنه من الغريب أننا في الوقت الذي نبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسي تقديم عروضنا على خشبة المسرح الغربي بشكله الحقيقي ، حتى لو التجأتنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (ليلى الحصاد) إلا نموذجاً لهذا التناقض الغريب ، ويزداد هذا الأمر غرابة عندما نعلم أن عروض الحواة في الغرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التي نتشدد بها كثيراً ولا نعرف كيف نستعملها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمي . وأضيف إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكني لا أقصد بالتجريب في المسرح الإقليمي أن يكون تجريباً مطلقاً ، كذلك الذي يمكن أن يقدم لفئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذي يضع في اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور نيت قضاة من فئة المثقفين إلى أعلى درجات الأمية . وليس هذا لحسب ، بل علينا أن نضع في حسابنا الآثار الضارة

كان ، إذ لا يمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لا يخطأ بل بالإم مع المشاكل القوية وحدها . فلنقدم للفلاحين مسرح نغان عاشور ، وليكن التقدم من خلال إعداد ما يتلاءم مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نغان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الحرفيين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمي الأمريكي أن يثقل طريقا للمسرح الأمريكي الوطني عندما نزل أساليب عروض برودواي التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدى مع الجماهير في مسرحنا الإقليمي ، وتجاربنا الكثيرة والمتنوعة ، نستمر لنا الخبرات الكافية لنشقل لنا طريقا نحو مسرحنا الوطني . وبذلك نستصل حنا إلى ما نرغب فيه من التأسيس ، دون أن تنصب أذعانا في نظريات عقيمة ، أو نجهد أنفسنا بما لا طائل وراءه في البحث عن قوالب لمسرح مصري صميم .

إن المسرح ليس أبا القرون فحسب بل هو والد كل القرون ، وإذا صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمثا فكريا وثقافيا وحضاريا . وتلك هي مسؤولية المسرح الإقليمي ، الذي أصبح يقف وحده في الساحة الآن ، بعد أن تهاوت فرق القطاع العام والخاص على اختلافها . نعم تلك هي مسؤوليته ، وإلما من مسؤولية قاذحة .

هذه النصوص ، وستجدها بالوفرة المطلوبة ليس في تراث مسرحنا العربي فحسب بل في المسرح العالمي . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمتعوا بتراث المسرح العالمي حتى بدون تمحير ... ولا ينبغي أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ، فسر شكسبير يحظى باهتمام إنساني خالص ، وهو قادر على مخاطبة الفلاح ، بل إن الحدوة الممتعة التي يتضمنها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلاقي استحسانه . فلنقدم له إذن مسرح شكسبير باللغة الدارجة ، مع شيء من الإعداد الذي يناسبه ، وليكن التقدم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا في حاجة حقا إلى هذه الجرأة في تجاربنا المسرحية في الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث العالي للفلاحين بشكله دون أن تمس به أيدي العصور . ولننبد التجارب الفجة والسليطة التي تقدم إليهم ، فن المؤكد أن مسرحية هائلة مثل «جاموسة عبد الباسط» لن تنمي فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جيلينا لوعيم الذي نحاول أن نرق به ، وإلما نستيطع به لأنها دونه . إن خراة التقنيات الغربية على الفن المسرحي ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن نتوقف ، إذ لا ينبغي أن يقتصر ما تقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدها ، فإننا بذلك نجعل المسرح يؤدي وظيفة إعلامية محدودة ليست من طبيعته . كذلك لا ينبغي أن نرفض مسرحية تتألف هذه المشاكل إذا كان لها البعد الإنساني الذي يستطيع أن يحاطب الإنسان أيا



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة «لجنة المسرح»
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سمير سرمدات

فصول

مجلة النقد الأدبي
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

الجديد
أوسع المجالات الثقافية انتشاراً
تصدر كل ١٥ يوم
رئيس التحرير د. رشاد رشدي

الثقافة

المصرية • الأممية • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبد العزيز الوحي

القصة

مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادي القصة
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير شوقي أباقص

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالتفاهة والمحافظات



دار الفتك العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

• سلسلة تنابلة الصبيان

جلالة الملك نبول الأول

تقدم الدار سلسلة كاملة من كتب الشرائط المصورة العربية تبدأها بقصة «جلالة الملك نبول الأول». والسلسلة من أفكار ورسوم الفنان «حجازي» الذي حرص على تأكيد الأصالة فكرياً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأصالة فكرياً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأفكار والرسوم في صورة مرحة وجذابة.

• كتب الشمس

سلسلة تقدم اللوحات الفنية الرقيقة التي تصور الأطفال وعلاقتهم بالطبيعة من حولهم وتحب الطفل في الحما والعدل والحلم والشجاعة والأمل. صدر منها:

الحي والشمس

زهرة القمر

قصص: د. محبوب عمر

رسوم: الفنان عدلى رزق الله

• فلسطين في طوابع البريد

(١٨٦٥ - ١٩٨٢)

كتاب هام لحواة طوابع البريد ولكل عشاق فلسطين يضم أكثر من ٥٠٠ طابع بالألوان الكاملة وكل الأختام التي استعملت على أرض فلسطين منذ عام ١٨٦٥ حتى عام ١٩٦٧. والطوابع التي صدرت في الوطن العرف والعالم حول موضوعات ورموز فلسطينية.

ساهم في إنجاز الكتاب:

الدكتور نبيل على شعث

حسنا رضا مكداش

التصوير الفني والإخراج:

الفنان محي الدين البباد

مكتبة التراث

في العالم أدياء فرغوا حياتهم للكتابة للصغار مثل اندرسون. وأعمال أضافت إليها الإنسانية على طول التاريخ حتى انحطط الفرح بالخروج مثل خرافات إسوب. وأعمال جمعت من شعبيات العالم مثل ماغل الأخوان جريم. كل هذا التراث الإنساني نترجمه لك في مكتبة التراث.

• خرافات إسوب

ترجمة: عبد الفتاح الحبل

• حكايات خرافية من أمريكا

تأليف: فرانك. ل. بوم

ترجمة: صفاء زيتون

تطلب إصدارات الدار من

مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب

وفروعها بالقاهرة وأغافطات

أصوُّك الدراما ونسأتهافي فلسطين

إبراهيم السعافين



- ١ -

تمهيد

قصّدت دراسات لنشأة الدراما في الوطن العربي في العصر الحديث^(١) ، وسألت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول التراثية التي استقى منها المؤرّثون أعاليهم الثقيلة والمسرحية^(٢) ، وكان منطقيا أن يولى هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب الفراض عزلة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة في بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على ما يجري في مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعا من وشائج الاتصال ، اجتماعيا وثقافيا وسياسيا . ولما كانت العناية قد تركّزت على نشأة المسرح في لبنان ومصر ، وربما في سوريا ، نظرا لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبيين النشأة في فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامي في الأقطار العربية التي كانت تشهد ازدهارا ملموحا ، تبدو ضرورية ، خصوصا إذا بدت بعض الملامح المميزة في فترة النشأة ، أي في النصف الأول من هذا القرن .

غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة ؛ منها : أن نشأة المسرح في فلسطين لم تجلب اهتمام مؤرخي المسرح العربي ، لصعف الحركة المسرحية في هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتشر التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية^(٣) ، إذ ظلت المحاولات لفرجية مزاجية تخضع للظروف والاجتماعات. ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث ولورات، ثم احتلال ونهجر جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تدوين الجهود المسرحية والتسجيلية وتوثيقها . ولعل ظروف الإذاعة الفلسطينية أضعفت فرصة تثبيت في التعرف على النصوص التجريبية التي كانت تبث بانتظام^(٤) ؛ إذ يذكر مؤرخ هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لا يذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولاعدادها^(٥) . وهذا يمسك انطباعا واضحا عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة في حاجة إلى دراسة ، تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأعمال التي يتبنى العلوي



عليها . وقد حاولت بعض الدراسات أن تعرض لهذه الفترة دون أن تقف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها ، ولعدم قدرة الخواطر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها .^(١٠) وربما اكتفت بعض الدراسات بالعرض تخشياً مع منهجها الذي يجعل من هذه الفترة تمهيداً لا يمكن الوقوف عنده بالأناة والتحليل والتفصيل^(١١) ، وعلقت دراسات أخرى بدراسة واقعية عن هذه الفترة^(١٢) ، ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع في مجال التاريخ الذي يرصد ويدون ، وينشر الوثائق دون الالتفات إلى الجانب النقدي الذي يهتم بطبيعة النصوص ، وتحليلها وبيان مصادرها تأريخاً .

ومع أن الحصول على النصوص ، يمثل أهم عقبة تحجب الباحث في رصد نشأة الدراما في هذه الفترة . فإن هناك إشارات مختلفة تحدثت عن ظهور أعالٍ درامية في فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر^(١٣) ، لكتاب من فلسطين ، أو عملوا في فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والتبشيرية بفلسطين أثر واضح في التوصل بالقوالب الخيلية من أجل غايات دينية وعقائبة^(١٤) . ولا يمكننا أن نغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية في كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى ، فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتغل في مدنها^(١٥) . بل إن بعض المثقلين اشتكروا في تخيل مسرحيات محلية^(١٦) . فالذي يتابع ماورد ذكره

من نصوص درامية في فلسطين يرى أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة الحركة الخيلية ، على الرغم من تعثرها وعدم وجود سند رسمي لها . فقد ذكر موضوع هذه الفترة عدداً كبيراً من الفرق الخيلية والأندية ، تناسبت على مدى مايقرب من ثلاثين عاماً^(١٧) . ولعل هذا النقص في الأعالٍ المسرحية المحلية كانت تعطيه النصوص العربية ، فضلاً عن الأعالٍ المترجمة التي اهتم بها المسرحيون اهتماماً بالغا . بعد إخضاعها للتعريب^(١٨) . ومن الضروري أن نشير إلى أثر الترجمة في الأعالٍ المؤلفة ، حتى ليكاد الباحث يشك في أنها مؤلفة دون اعتداد جزئي أو رئيسي على نص أجنبي^(١٩)

غير أن هذا التأثير لا يعني أن البناء الفني في هذه الأعالٍ يفيد بصورة رئيسية من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية ، بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التي تستند إلى الموروث التراثي والشعبي تميز هذه الأعالٍ تمييزاً واضحاً^(٢٠) .

وإذا كان الكاتب قد أقادوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإنهم حاولوا ، حتى في ترجمتهم ، أن يضفوا على أعماهم روح الواقع المحلي ، وأن يستلهموا البناء القصصي في التراث ، وبخاصة في التراث الشعبي^(٢١) ، فحوروا النصوص ، وغيروا في بناء عناصرها ، لتلائم الذوق الشعبي أولاً ، ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانياً ، لأن التنافر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة فإذا كان هناك اختلال في مستوى الوعي بالصناعة الفنية فإن الروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب مهما اختلف المستوى الثقافي والفني وكثيراً . ولم يكن الكتاب في فلسطين يبنّى عن نشأة الحركة المسرحية في لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ؛ فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى ، ودواحيها متوافرة لظروف الوحدة السياسية في أقطار الشام ، ووجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعمامة ، وبين بلاد الشام ومصر بخاصة . فالأصواق المسرحية تتنقل بيسر وسهولة ، والمطلون من مصر ولبنان يشتركون في مسرحيات تغد في فلسطين ، والمطوعات والصحف تصل إلى أيدي الكتاب والقرء على حد سواء . ولما كنا لانظمّن إلى أن أسماء المسرحيات التي ظهرت في فلسطين هي كل حصاد هذا القطر من الخياليات والمسرحيات ، فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل ، لظروف فلسطين الخاصة ؛ إذ إن يعقوب صنوع ، أشهر كتاب المسرح في مصر ، في إبان النشأة ، لم يصل من أعماله كاملاً إلا مسرحية واحدة^(٢٢) . غير أن هذه الأعالٍ على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحي في هذا القطر ، وتعدد بعض الملامح المميزة ، التي تعطي هذا النتاج سمات خاصة ، ربما أمثلها ظروفه التي بدأت تنضج للمثقفين الواعين منذ فترة مبكرة^(٢٣) . ويمكن للصورة أن تكتمل في أذهاننا إذا ألمنا بأسماء المسرحيات التي لم نعرض عليها ، من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التي وردت عن موضوعاتها ، والقضايا الأساسية التي تعالجها .



الموضوعات :

استمدت الكتاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة ، فمنها ما استلهم من التاريخ البعيد أو القريب . من التاريخ المحلي أو القومي . ومنها ما اتصل بالقضايا الاجتماعية . والكتاب . في موضوعاتهم جميعا . يتأثرون التراث من جهة . والنصوص والمترجمات الغربية من جهة أخرى ، دون أن نلاحظ فواصل حاسمة بين المتابع التي استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعاتهم

لن الأعمال التي استلهمتها قصص التراث ، مسرحية « وفود النجان على كسرى أنوشروان » لمحمد عزة دروزة ، إذ يصفها كاتبها بأنها « رواية عربية تاريخية تخيلية » . ويلمح إلى مصدرها بقوله : « قرأت موضوع هذه الرواية في عدة كتب من كتب الأدب ، فقام في خاطري أن أوسع الموضوع . وأدخل فيه بعضا من المعاني التي تجول في صدري ، وأظنها في صدر كل عربي يميز لحالة قومه ، وينظر قواده ، مما وصلوا إليه من التخاذل والتشتت ، والانحطاط عن مستوى الأمم الأخرى »^(٢١) . فالكتاب لا يكتفي الغرض من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوضوح . حين يوجه الشباب العربي إلى صورة من صور تاريخهم ، ليبدوا منها ، وليستلهموا من قيود واقعهم^(٢٢) .

وقد كتب دروزة ثلاث مسرحيات أخرى لم نقرأ عليها^(٢٣) ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التي تعالجها ، أولاها : « آخر ملوك بني سراج » ، وهي تمثل ، كما يذكر الأستاذ دروزة ، « تدرى حالة العرب في الأندلس ، وتصور فتنهم وانقساماتهم الداخلية التي نزلت منها الألبان ، واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغي أن تمثل حيرة للعرب في عصرهم الحاضر . وتأتيها هي مسرحية « صفر قريش » ، التي تصور هرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأتباعه الدولة الأموية في الأندلس ، إذ تعد هذه حضارة باذخة استعرت سبغالة سنة في الأندلس . فمن حق العرب - كما ذكر الكاتب - أن يجندوا تلك الحركة الأولى . وتأتيها هي مسرحية « الفلاح والسمسار » ، أو « الملاك والسمسار » ، أو « الفلاح والبائس » ، إذ لا يذكر العنوان جيدا^(٢٤) . وهي المسرحية الوحيدة التي انقطع موضوعها عن الواقع

مباشرة ، دون أن نتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهي تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السمسارة الذين لا يهتمهم إلا منافعتهم الشخصية الرخيصة ، وتصور تسلط بنات البيود على أبناء الأعيان لاسترداد غنم الأرض من البائسين ، على نحو ما فعلت « كوكويد » الفتاة اليهودية ، فقد صادقت في أحد الأعيان الذين باعوا أرضهم للبيود ، لتسرد الأموال بواسطة ذلك السمسار اللئيم^(٢٥) . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية « في ذمة العرب »^(٢٦) من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمس العرب »^(٢٧) ، من التاريخ المحلي ، إذ تتناول « في ذمة العرب » الوشاية التي سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوقيعة بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفضل على النعمان في دعم نفوذه لدى كسرى ، فتصيح الريقة بقتل عدى بن زيد في سجنه ، ثم تتكشف الريقة بعد فوات الأوان ، ليتلأ الوشاي جزاءه العادل . وأما « شمس العرب » فتصور نزاعا بين قبيلتين ، ما إن عقدتا صلحا مؤقتا بينهما حتى

أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب جلدعة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوثام والسلام بينهما تتجسج أميرا ، فليتم الشمل ، وللم شمل ، وتوحد الغايات ، رمزا لاجتناب التنايد وأسباب الفرقة ، ولتشديد الوحدة القومية . ويدعو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذي جاء فيه : « تقدمت الرواية إلى شبيبة المتشرد الأدي في الألسنة ، مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان القيمة على تأليف كلمة العرب ، وإنهاض مهمهم لحكمة الوطن والدولة »^(٢٨) .

وقد كتب جميل البحري روايات تخيلية نشرها في « الزهرة » وعرف ببعضها منشوراته ، فمن هذه الروايات « أبو مسلم الخراساني » ، و « وفاة العرب » ، و « سقوط بغداد » ، و « حصار طبرية » ، وهي مأساة نسائية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضمت خصيصا للألسنة والأديبات ولتلميذات المدارس ، و « الوفاء العربي » ، وهي مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسمهم نصري الجزوي بعدد من المسرحيات والتخيلات التي استمدت موضوعاتها من التاريخ العربي ، ليستقطها على القضايا المعاصرة ، فله « تراث الآباء » ، أو « العدل أساس الملك » في فلسطين ، ممددة للأطفال ، وقد نشرت في فلسطين أول مرة في عام ١٩٤٦ ، وهي تتصل بأيام المأمون ، وتجدد فضائل المحافظة على أرض الأجداد ، وفيها تبهض بعملية بيع الأراضي في فلسطين^(٢٩) . وله « ذكاء القاضي » وهي تصف حاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد^(٣٠) . وأسمهم عبي الدين الحاج عيسى الصلبي مسرحية شعرية تاريخية هي « مصرع كليب »^(٣١) ، تتحدث عن حرب البوس التي دارت وقائعها بين بكر وتغلب على نحو ما نعرف في قصص أيام العرب ، وتنتهي إلى الوثام ، بعد أن تغلب أبناء الصومة . وأسمهم محمد حسن حماد الدين مسرحية شعرية تاريخية هي « امرؤ القيس بن حجر »^(٣٢) ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندي من مثلث والده ومطالبته بتأريه . وكذلك كتب برهان الدين العبوشي « وطن الشهيد »^(٣٣) ، وهي مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى وماتلها من أحداث ، نجم عنها استمثار الوطن وتعرضه لحكومة تأسيس وطن قومي لليهود فيه . وقد أتيها بمسرحية أخرى دعاهما « شبح الأندلس » ، وهي تدور حول نكبة فلسطين ومبركة جنين^(٣٤) .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطلاح الإطار التاريخي لإبراز قيمة الرمز الأساسية ، فإنهم لم يفتأوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سداية المعالجة أحيانا ، وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب جميل البحري ، مثلا ، مسرحيات وعُرب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « سجين القصر »^(٣٥) ، وكتبت عنه شاهين مسرحية « جزاء الفضيلة »^(٣٦) . وهذه المسرحية - كما يقول المؤلف - « قصة سمعتها منذ جدائي ، وقد بقي أثر قليل منها في ذاكرتي ، فنبئت عليها رواية أخلاقية تخيلية ، يكون في مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع »^(٣٧) . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التي يلحقها الفضلاء المحسنون من الأوغاد الأشرار ، غير أن المعالجة الحسنة تكون من نصيب الأشرار ، في حين يلقي للمسكين جزاء إسمائهم عقابا وخيمة .

مراكش السابق مولاي عبد الحفيظ من جمعية نهضة الفيل
الأدبي^(١٤).

الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبي بناتها .
ولعل ذلك يبدو بوضوح في الحبكة والصراع . غير أنها - مع ذلك -
تتفاوت في تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزه
دروزة مسرحيته «وفود النجان على كسرى أو شروان» : على حكاية
استفادها من كتب الأدب ، حاول أن يوظفها في التعبير عن فكرة الوحدة
العربية في وجه الأطماع التي تحيط بالأقطار المتناحرة المتنازعة المتخاصمة .
إن جل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسي الذي جهد في التعبير عنه
فأسقط مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية
المناسبة . غير أن المؤلف ضحي - من أجل هذه الغاية - بالبناء الفني ،
فقد الصراع خائفاً لا يكاد يشعر به أحد في الأقطاب أنفسهم ، وظهرت
الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواقف والأقوال الخالصة
والخطب البليغة . ولم تستطع أن تلم جزئيات الأحداث لتتوصل صدداً ،
وإنما بدت مسطحة عادية تخلو من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان يوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث
ينمو الصراع من خلاله في نفس لثقتي شيئا فشيئا ، غير أنه حرم المسرحية
من ذلك ، وترك الفصول تتوالى دون أن يكون للفصول أو المشاهد قيمة
تذكر في الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية ، وما يتخللها من
إسقاطات فكرية . فالقصبة ظهرت منذ البداية ، ولم تنصف الأحداث
إليها جديداً . ربما كان من المتروك أن يمتدح قصة فتية في بناء المسرحية ،
لنكسها حماساً وتحاماً ، وهي العلاقة بين عدى بن زيد وهدى بن
مرينا . ومن الغريب أن المؤلف نسي الحادثة التي تتصل بتأثر عدى بن
مرينا لدى بلاط كسرى ، فلم يدها أثر في بناء المسرحية فيها بعد . فالذي
يتابع المسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثها
مستعجدة حول تأثر عدى بن مرينا ضد عدى بن زيد وصديقه النجان ،
حيث يتحدث عدى بن مرينا إلى النخل اليسكري عن رغبته في
الانضمام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جشيد ، بينما
مدار في مجلس النجان لينبأ إلى كسرى حتى يجد ابن مرينا لديه
الخطوة ، ويأكل ما بين يمينه من الجاه والراء (ص ١٢) . وهو لا يلبث
باعتراض النخل ونصيحته فينشد : (ص ١٣)

«إنما فتيساي نفس فإذا ذهبت نفسي فلا عاش أحد

إن هذه البداية الموقفة لظهور صراع حقيق ينمو في نفس النخل من
جهة ، وفي نفس اللثقتين اللتين يترقبون كيف يصيب صاحب العلاقة بين عدى
بن مرينا من جهة وعدى بن زيد والنجان من جهة أخرى . فن يتابع
هذا الحدث ، يتوقع أن يشتد الصراع في نفس الشاعر النخل ،
ويتحول - من ثم - إلى موقف ضد عدى بن مرينا ، إذ نرى النخل في
المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى نفسه عن حيلة نفس ابن مرينا بعد
أن نصحه ولم يقبل النصيح . فكيف يتخذ ما يريد ابن مرينا وهو يعي
فداحة الخطر (ص ١٥) .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية في فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض
الفرق الفيلمية بالفكاهات فإن هذه التصوص لم تصل إلينا . وإذا كان
كتاب الدراما في فلسطين قد اعتصم بالقضايا الجادة في الأغلب الأعم ،
فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والغزلية من
قبل فرق محلية أو عربية وافتدة^(١٥).

وهما يكن فإن حركة التأليف المسرحي في فلسطين لا يمكن أن تنزل
عن حركة التأليف في الأقطار العربية بعامه ، إذ إننا نتطالع في الصحف
الفلسطينية في فترة مبكرة أنخاباً عن فرق مسرحية عربية قدمت أعلاها في
فلسطين ولبنان . نقرأ في أحد أعداد جريدة الكرمل في سنة ١٩١٣ مثلا
بعنوان «ليالي الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أبديع
اللبالي ، فقد مثل جون جورج أفندي أبيض الشهر ، رواية «غاية
الأندلس»^(١٦) . ولا حاجة إلى القول عما كان للتثليل من الوقع على
النفس ، فالتاس قاموا منذ الصباح ، ولأحدث لهم إلا الرواية ووضوها
ومعانيها ومغازيها . وما كان لتجنيب الشيخ سلامة بأقل وقفا من تثيله .
وسيطل الجوق ألثبت مساء ، يعني ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادي
عشر» ، ويكون بطلها رب الفيل في الشرق ، جورج أفندي أبيض .
ولسا في حاجة إلى القول بأنه لا يميز للرمز حرمان نفسه من حضور هذه
المشاهد النادرة المثال ، والمظلمة الوقع على النفوس»^(١٧).

البناء الفني :

إن التامل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والفيلمية تتفاوت في بناتها
الفني تفاوتاً ملحوظاً . غير أنها - مع هذا التفاوت - تبدو أسيرة مرحلة
النشأ ، لا تتعداها كثيراً . وهما يؤدي إلى محاولة نفس أثر الأشكال
التراثية في بنية العمل الدرامي ، ومدى تأثير هذه الأشكال على بنية
الأعمال سلباً وإيجاباً . ثم لا بد من ملاحظة أثر المترجمات والمناصب الغريبة
على هذه الأشكال . فالذي يتابع ما كتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ
أنهم يتحدثون عن وظيفة للمسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ،
غير أنهم لا يتحدثون بوعي من الفن المسرحي وأصوله وقواعده
ومبادئه^(١٨) . الأثر الذي يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم
الخطوط العامة لهذا الفن دون تخط عاصره ومفهوماته ، مع أنهم يفهمون
أن شكل المسرحيات التي يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتداداً
للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كوز^(١٩) . ويدون أن تميزهم بعض
ما يكتبون من هذا الخط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا
الشكل ، كالمبالغة في المزل والإصباح دون تضمين معنى عميق أو جاد
ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذي
رفض أن يميز تأليف فرع جمعية فنيية لأصناف سياسية فيا يبدو . ذلك
أن الفيل يتبع لصاحب الرأي أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل
مخترى مقبول . فالذي يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلفت
الاهتمام المبكر بنظر الحركة الصهيونية في فلسطين^(٢٠) ، على نحو يحمل
القد الموجه إلى الفترة كوز وغيره سوراخ مفهوماً . ويتضح الاهتمام بحركة
الفيل في توظيفها لغايات خيرية اجتماعية وطنية تربوية^(٢١) . ولعل في
الصلة بين جمعيات الفيل والشخصيات الرسمية الكبيرة ما يكشف عن
الصورة التي كانت عليها هذه الجمعيات ، كما نرى في موقف سلطان

غير أن الصراع يحسم نهائياً لدى المنخل في المشهد السابع ، حين يزيح الرسالة ويدوسها بقدمه ، ثم ينشد :

«مغت الفؤاد ومغت الجند والحسبا يا من تريد بشعب العرب مثلياً ،

ومن الغريب أن أثر هذه الحادثة لا يظهر فيما بعد ، إذ يتوقع القارئ أن يجد توتراً في علاقة ابن مريتا بصره المنخل ، أو صورة لابن مريتا في مجته الدالاب عن الرقعة والاحتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صفيقاً ، فلا تبدو لها فيما بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ، فلا يترك كسرى ما يدور في خاطر العرب من عزم أكيد على طلب الحرية ، ولا يقيم وزناً للمعانى الحسية والظاهرة أحياناً في ثنايا أقوالهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتسكن الولد من إبعاد نحو في الصراع يؤدي بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جفاء المتحدثين وعشوتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، مدركاً طبيعتهم ، ملتصقاً بهم الملر ، على نحو جعل حركة الأحداث بسيطة وصورة الصراع باهتة . ولعل مخالفة عزموني الشريد أسلوب الولد في حضرة النعمان لم يقد البناء الفني ، بل بدا وسيلة لتفصيل الحديث دون إثارة لون من الصراع . فزى كسرى ينصحهم في برود (ص ٤٤) وما إن يظن النعمان أن سواً قد أصاب الولد ، فيوطن نفسه على الموت في سبيل كرامة العرب ، حتى يبرسه الحاحب بوصول الولد ، فتعود الأمور هادئة رضية ، وتقر الحركة ، ويغير الصراع . ولم يعد أمام مجلس النعمان إلا التفكير في الاستعداد لاكتساب المهارة في الصناعات والعلوم والمطارب ووسائل الكفاح ، والاستعانة بالشرعاء في الدعوة إلى التآلف والوحدة ، وبذ الحصار .

وعلى هذا النحو لم يقتنع الكاتب بوجود صراع حقيق ، فالحركة بسيطة ، والصراع ما إن يمتو نحو يعود فيخبر بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية الماصرة في هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التي تتخفها المسرحية إطاراً لها ، هو الذي أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تحتل الحركة المسرحية ، وتعمل دون نحو صراع فعال ، يقود إلى تطور فني درامي . وبما لاحظ على هذه المسرحية أنها لم تسع إلى امتصاع مقعدة غرامية من أجل إثارة لون من التشويق يساعد في التغلب على الجمود الذي غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «شمس العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والغيرة على تأليل كلمة العرب ، واستنهاض همهم لحمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بنيت على حبكة مشوقة احتفظت لها بشيء من الخناسك ، فضلاً عن المفارقات والمخاطبات التي غلبت على الفن القصصي بعمامة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية في المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بني عياش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية في مكان بعيد عن مضارب القبيلتين اللتين خرجتا طلباً للكلأ والماء ، لأن الأرض كانت محملة . وكلا الطرفين لم يكن مستعداً للقتال . ولذلك فإن الأحداث التي اتجهت بعد ذلك إلى التآزم ماثلة أن تنتهي إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مضارب

ابن عياش فيعرض عليه الصلح و يعطى « ابته عجاب لعرسان الذي قبلها بفخر وغير عن سمادته قاتلاً ... «مأجل الزمان الذي يطعن فيه العرب ، ويستريحون في أوطانهم ، ويضربون لأفغانهم ، بل ما أهل الزمان الذي يتحد فيه العرب على حاية أوطانهم ومصلحهم . فتلتحد يابني عى لنحي أمتا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا فليحيا العرب ولتسليا الدولة » . (ص ٤٣) .

وإذا كانت المسرحية تدور في جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذي يعرض على تحليل الواقع العربي وتناسي الخلاقات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نحو الصراع ، حتى إن القارئ ليشر بإسقاط الفكرة القصة دون إقناع على نحو ماترى في قول فايز زكاً على سيد القبيلة ابن عياش الذي يعصر على القتال :

«أعنى أن العرب جالعون ، وخيولهم جائعة ، فينبغي أن تفكر في إشباع بطونهم ، ثم في إثارة نخوتهم » . (ص ٣٤) .

بل أغرب من ذلك مادار من حوار كل من خزنة وسعاد ، إذ تتحدث سعاد عن تجارب العرب «والعالم من الخارج يسلمهم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاخون» ، في حين تتحدث خزنة حديث الخبز السياسي (ص ٢٤) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات الماصرة على أحداثها ، فظهر شيء من الالتفات في حركة الأحداث ، كالرؤية الطبقيّة السطحية عند «خزنة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية في إغواء «عجاب» ، الذي جاء مفقلاً (ص ٢٤ ، ٢٥) . ويبدو أن تكرر الفني في لباس فتاة أو الفتاة في لباس فارس هو أثر من آثار التراث الشعبي ، ويوسمنا أن نرى ذلك في المقامات وفي السير الشعبية^(١٥) . ولعل هذا التكرار في هذه المسرحية أشد افتضالاً منه في مواضع أخرى . إذ إن فني يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور مايريب في السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارساً شجاعاً ، حتى يدخل إلى قلبها ويشقى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى» أثر شروان ، قد عالجت قضية الوحدة والتآلف في وجه الأعداء ، مغفلة أثر الحبكة للمسرحية في الصراع الحقيقي الذي يلج الأحداث ويسعى بها نحو إثارة الترتب والتشويق حتى النهاية ، فرعاً نظر نجيب نصار في عمل الأستاذ دروزق فأراد أن يضع هذه الحبكة في قالب يكتلها ما جوا درامياً ، من خلال حبكة تتحقق قدرها من الصراع ، فوضع مسرحية : «في ذمة العرب»^(١٦) . حيث جاء على لسان النعمان ، الشخصية الرئيسية ، مايلخص مضامينها : «ولست أرى للعرب مخرجاً إلا بقيام زعيم نافعة ، يتنبل بقوة عقله وحسن إدارته ، ويحزم على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو يتنعل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيساً ، ويحصلون أمرهم فيما بينهم شورى ، فالعرب لا يمكن أن يستعيدوا من قواهم الكامنة في نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا نظموها. وقلدوا زعماءها حكمة حازمة» (ص ٦) . لقد بنى المؤلف مسرحيته على تأمل عدنى بن أوس على عدنى بن زيد من أجل

وإذا كانت هذه الروايات التي أشرنا إليها تسلمهم التاريخ العربي القديم، فإن نمة مسرحيات قد حاولت أن تليد من القضايا الاجتماعية في إطار تظلم عليه المغامرات الخيالية والمغامرات والصدف، على نحو يذكرنا بالزلات الشهي وصورة «الرومانس» الخيالية، على نحو ما نرى في كل من «سجين القصر» لجميل البحري، و«جزء الفضيلة» و«خنة غوري شاهين». وعلى الرغم من إشارة المصادر، ومنها تنويه الكاتب جميل البحري، إلى أن «سجين القصر» من تأليفه، فإن ماذكوه في مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة. وأنه أعمل فيها يد التصوير والتغيير والتثقيب، والحذف والإضافة، حتى استوت ملائمة للذوق العام (ص ٣٩) وأيا كان الأمر فإن البحري يتصرف تصرفاً واسعاً بالروايات الخيلية حتى تبدو من تأليفه، وإن كانت في الأصل روايات خيلية أخرى.

وتتحو مسرحية «جزء الفضيلة» لحنه غوري شاهين منحنى رواية «سجين القصر»، فهي تقوم على المغامرات والمغامرات والمغامرات التي تنتهي نهاية سعيدة، تسجل الجزاء الأول لأصناف الفضيلة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة. إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت باسكال والكونتيسة أوجيني (ص ٦) يحدد بناء المسرحية ويشير إلى تطور أحداثها. ومع أن تفاصيل الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعامته تشير إلى طبيعة الأحداث وراكيها بمأساويتها المجلجلة. وقد شارك الحمدس أيضاً في توقع ما ياتي من أحداث إذ تحدث أوجيني زوجها عن خونها من الدهر، (ص ٦) فيأتي كل من الحمدس والحلم بمجيء الوصول بريقة تتضمن دعوته إلى أن يتنأى للحرب (ص ٧)، وتكون قضية الحرب من العناصر التي تتركز عليها الحكمة. فالكونتيسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر، وتشتغل في غيابه بهم وحزن. ويرقد عنصر الحرب فقدان الابنة «مرغريت» من حديقته للزهر، حيث اختطفها للصوم. وهنا تتوزع مشاعر الكونتيسة، تجاه زوجها وتجاه ابنتها، فتمضي تستطع أخبار الحرب، وترسل من يبحث عن «مرغريت» مقنياً آثارها ليصل إلى الخبر اليقين. ويتصل أثر البيوة والحلم في تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات في حديث باسكال عن ابنته وهو ينظر إلى رملها (ولا أدري لماذا أشعوركم مريضة ومشقة في الموت، وأحياناً مفقودة وتتمتع معها الحركة المسرحية والخيالات). (ص ١٦) وتتطور الأحداث وتتمتع معها الحركة المسرحية في حديث «إدمون» حول نأ إصابة الكونتيسة ببحر خطير، ثم معرفة الكونتيسة فيما بعد بهذا الخبر، وتشغولها في معرفة الحقيقة، فيما انتهت إلى مرحلة مؤلمة من الحزن الدفين، تعبر عنها في مونولوج رومانتيكي حاد، أتيته أيناك من الشعر (ص ١٩، ٢٠).

ويعود «إدمون» بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها، ليخبر مولاه أن الجنود رجعت منتصرة، وأن الكونتيسة لم يصعب بأذى، غير أنه لم يصعب الجند في عودتهم، ولا يعلم الجنود أين يكون. وبهذا الخبر تتجه الأحداث في مسار المغامرات والمغامرات، إذ كيف يمكن أن

مصلحة شخصية رخيصة. وقد مكنت لهذا التأمر ملائحات حول زيارة عدنى بن زيد في غير أوانها، وقلق التهان رسالة زعم حاملها الأعراف أنها من عدنى الذي تقدمه خمسة دنانير في مقابل أن يسلمها إلى كسرى. وتتلاحق الأحداث دون أن يكشف التهان جلية الأمر، على الرغم من نصيحة زوجته وأفراد أسرته أن يحقق فيها زعمه عدنى بن أوس. وتتجه الأحداث نحو التأزم بازدياد شك التهان في إخلاص عدنى. وزاد من هذا الشك كتاب عدنى الثاني الذي أثار غضبه وحفته، فحول على الانتقام. ولم يُلجئ مساعي هائل بن مسعود، ومزيان كسرى، في إطلاق سراحه. فانتهر التهان الفرصة، فأمر رئيس الشرطة أن يبحث عن يكتم أنفاسه، ولما حضر المرزبان حاملاً طلب كسرى بإطلاق سراح عدنى كان كل شيء قد انتهى.

ثم تتجه الأحداث، بعد قتل عدنى بن زيد، نحو كشف الحقيقة. والمسرحية - على نحو ما لاحظنا - تميل إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم، لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية ملحة، مثل الوحدة والحرية والتآلف والشورى وغيرها.

ومن المسرحيات التي وقعنا عليها لنصري الجزوي مسرحيتا «العدل أساس الملك»، أو «تراث الآباء» و«ذكاء القاضي» وكلتاهما تتخذ التاريخ إطاراً لها^(١٧). فقد أقام الجزوي حبكة «العدل أساس الملك» على إصرار حاكم يقف في كوخ على ضفاف دجلة في بغداد، على عدم التفرغ في كونه، وحل مواصلة مهنة الحياكة مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن. وظل الحاكم يحض أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن في امتناع حرفة تعود بالخير على الناس. ولم تفلح إغراءات وزير الخليفة المأمون وتهديده، في إقناع الحاكم ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار، مع أنه لا يساوي أكثر من مائتي دينار. وهذا ما اضطر الوزير أن يأمريهم الكوخ، مستغلاً صلته بالخليفة، زاعماً أن المأمون هو الذي أصدر قرار الهدم. وقد كان هذا العمل سبباً في وفاة الحاكم، وما وفي تشرد أبنائه، الأمر الذي حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المأمون منه. وصعب المأمون أشد الصعب، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩، ٧٠). وأما حبكة «ذكاء القاضي» فقد أقامها على الحياكة وعدم الحفاظ على الأمانة، إذ تحكي قصة تاجر يدعى «علي كوجيا» أودع التاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيداً، ولم يثر فيها على شيء من المال، فادعى التاجر حسن أن الجرة في حطاً، وأنه لم يعث بها منذ أودعها على كوجيا. ويطلب القاضي شهادة اثنين من التجار الزيتون فيشهدان أن ما فيها لم يثر عليه عام. وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بفضله فيصدر عليه القاضي - وهو الخليفة هارون الرشيد - حكمه الرادع العادل، غير خائف بنهم (ص ٣٩، ٣٧).

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية في هاتين المسرحيتين بسيطة، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتناسك الأحداث، وأن تنسى الصراع حتى يأخذ مداه، على الرغم مما قد يتصورها من موقفات، تحول دون نحو الحركة الدرامية نحواً طبيعياً.

«الخادمة الخرساء» التي يجسرونها تحت إمرة المعجزة ، إذ يتعرفان عليها عن طريق ورقة وضعتها أمامها حتى لا يشربها أحد . فيقتلان المعجزة وثمانية من اللصوص المشرة . وقد أتاح هذا الجبال لمخاطر جديدة تمثل في تحكّن الصيّن الآخرين من تكبير إميل وباسكال بغية قتره عيونها بقضيين ملتئين ولكن «مرغريت» تساعدهما بفك قيديهما ، وتنازلهما سيفين يتمكّنان بهما من قتل الصيّن ، ويعود الجميع إلى البيت فيما كانت الكونتيسة تهجس برؤية إميل وباسكال ومرغريت ، وإلّا فإنّ شباب المرصّات جانيّة تصلّى قرب سريره ، فيلتم الشمل ، وعطى الباغي تنمّر الدوائر .

فالمسرحية على هذا النحو بنت حكيما ، وعصر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطر والمغامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة ، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهي في جمعلها تقوم على الوسط الدنيّ المباشر .

- ٣ -



وقد أعال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخيّة قديمة ، بيد أنّها نقلت الشر أداة تصوير وشكلا يقوم به البناء الدرامي كله .

ولعلّ سؤالاً يثور حول وظيفة الشعر في المسرح ، وحول الشروط التي ينبغي توافرها في هذا الشعر حتى يقوم بمهمته في المسرحية (١٨) .

وستحاول أن نتعرف على الحكمة ونحو الصراع في هذه المسرحيات ، ثمّ نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر في أعمالهم المسرحية ، ومامدى توفيقهم في استخدامه أداة درامية . وهذه الأعمال المسرحية هي «وطن الشهيد» لبرهان الدين العيوي ، و«دمع كليب» لحي الدين الحاج عيسى الصفدي ، و«امرؤ القيس بن حجر» لمحمد حسن علاء الدين . وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» قبيل الثورة العربية الكبرى ، إذ تدور معاويزات حول أحوال العرب وماصنعه بهم جمال السفاح . وتبدأ إشارات حول مراسلات «حسن» - «مكاوون» ووجود الإنجليز باستغلال الأمة العربية في دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥) . وتتجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتي رسالتان إحداهما من «مكاوون» تلّيهما ما يظلمه العرب ، وتأتيها من جمال يرفض مطالبهم ، فيتجه الحسن بالأولى ، ويغضب من الثانية ، ويشدّ حزنه لما سمع عن الأهل في الشام (ص ١٥) .

ومع إطلاق الرصاصة إيلادنا بالثورة ، تنطلق سرايا العرب في جيش الثورة العربية ، وتوالي الأحداث التاريخيّة ، فيصدر وعد بلفور ناقضا للاتفاق السابق ، فيعلم الشاعر رأيه (ص ١٩) .

ومعهد الحديث عن وعد بلفور إلى بيان خطط اليهود في سبيل قيام الدولة اليهودية في فلسطين وفي الأنظار العربية الأخرى ، يختلف الوسائل المادية وغير المادية . وعمل وإيزن عوامل القوة فبى أنه لا بد أن يألف الذين مع قرة العلم والمال . ويتولى للشاهد اللاهتة صور لنوايا اليهود القديّة في احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية . ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب ، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

يعود الجند إلى ديارهم ولا يعود معهم القائل دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه . وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليصوّر ماذا حدث وأين اختفى ؟

وتتطور الأحداث في اتجاه التراكم عندما مايزور «إميل» شقيق الكونتيسة أمته ، وتقص عليه ماجرى لباسكال ومرغريت فيحزن أشدّ الحزن ، ويطلب إليه أن ترافقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها ، وظه لايتها وزوجها وتتجه الأحداث باتجاه آخر الصلعة ، عندما يعرف «إميل» عن رغبته في أن ينزّه في الحديقة ، فتصله الكونتيسة من أن يضل الطريق إلى البيت ، فيا تطلب من وصيفتها أن تلعب معها إلى بيوت الفقراء لتزجج الملابس طليم . وتتحد في هذه الزيارة صورة الرؤساء المحرومين ، إذ تلقى بولدين هما ألفرد ويول يشكوان الجميع ويتحدثان عن الكونتيسة المحنة الحزينة ، فتستع إلى قصتها للمساوية وتساعدهما . وتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملق على الأرض ، ويصرخ ويستغيث . (ص ٣٣) وتعرف إلى قصة هذا المعجزة المدمر «فيليب» ، فتنتهي قصة كل من الأخوين البائسين ، وفيليب المشلول بياوتها في بيت الكونت دى باسكال . ثمّ يثور السؤال حول غياب «إميل» وشقيق الكونتيسة فيفتح الجبال للتعرف على المخاطر التي تعرض لها في أثناء ضلاله في الأحرار ، فيا تبدو الكونتيسة ساحرة تفكر في أميها . والوصيفة تلهيهم من قلقها . وفي جو المخاطر والمغامرات يظهر الكونت دى بويه ، تما جالما ، يتحدث عن «مشاق الليلة الماضية» ومغامراته خطر الزواحف والوحوش والجرح ، وتوقع على ماآلت إليه حال أمته ، ويبدأ كان يتابع حامة بغية صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حولها فيتضح بالصلعة أنه الكونت دى باسكال ، ويكون ذلك مفاجأة مملعة . وتظل الصلعة وطابع المغامرة يسبان تطور الأحداث ، إذ يرد - في طريق العودة ضواا بيتش من مكان بعيد ، تبين لها أنه غنق وحسن بلغاه دعيتها عجزز فيه إلى تناول قسط من الراحة فإذا هو في حقيقته مأوى للصوص . وإذا مرغريت بالصلعة أيضا هي

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جلييلة وهي تمشط شعر زوجها كليب في خيمته ، إذ نرى إلى كليب وهو يفتخر بأذرا البذرة الأولى في حياة المسرحية وحركتها . فكلب يتصلب « جلييلة » ، وجلييلة تشعر أنه جازر الحد ويمتد في نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يبيتها . وينتهي هذا الموقف الذي أوكلت أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهري ، فقد تظاهر كليب بالرحماء ، وراح الحديث يتخذ بعداً رمزياً ، وبخاصة في كلام جلييلة التي لم تقبل استغزائه بإياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، في تلميح إلى موقفه من قومه :

« وكسم في البرية من باتين
تحكم في أسرهم من ظلم »

وتقع حادثة جديدة تؤدي إلى الحدث الرئيسي الذي قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين إبله ناقة غريبة ، فأمر عبده بأن يربطها بهم في ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البسوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جلييلة كلياً من إنقاذ أمره ، على الرغم من استحالتها إياه ألا يفعل ، مسوغة الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جلييلة تبنّت بما سيأتى في نصيبها زوجها ألا يفعل ، ورأت فيها ماسينشاً من أسفاً موجبة ، على الرغم من استغلاف كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضاعفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والجساس ، لولا أن البسوس ظهرت ناقة أمام خيمة جساس ، تشد شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

« نزلت في حبيكم يا ذل جارتكم
أصاها الضيم في عرض وفي نسب ،

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها في نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البسوس التي قابلت فخر جساس قائلة (ص ٢٣) :

« جزاك ربك يا جساس إحساناً » .

ولم تكن هذه الحادثة هي أولى الحوادث التي حققت النفوس بالحق ، بل كانت الشرارة في سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد ليحرق الأخضر واليابس في حياة حين مؤلفين ، نتيجة استبداد طائفة متأله . غير أن هؤلاء « بكر » : مرة والشارح بن حباد وهمام بن مرة ، وقفاؤا ضد إثارة العداوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جساس يشغى في طريق الشر ، توارزه في ذلك البسوس ، وتدفعه إلى ذلك دفعاً ، فيبدأ في حرك المؤامرة ، فيتبدل لماوثة ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذي كان يشاركه موقفه من كليب .

ثم حدث ما دفع بالمؤامرة قدماً ، إذ أنصر الرعاة جساساً أن كاليا منهم الله ، وأن الإبل يقتلها الظلماً ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعله يفتنى في تحقيق عزمه . ويتوصل المؤلف بالأحلام في بناء أحداث مسرحية ، إذ نرى كاليا في المنظر الثالث من الفصل الأول يهب من نومه مذعوراً ، ذاهلاً ، يلتفت بمنة وبسرة ، مشيراً بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح لجلييلة ما ألم به في حلمه كالوحوش التي تنهش ، والأفاعي التي تلدغ .. الخ ، ويحدثها عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إنظار الخطر الذي يمثله ممارسة الأرض وبيعها ، أمثال سمرق وغيره ، وبين خطر الإطعام وأقاته ، كما ورد في أقوال الراعي بعد أن علم بيع الحقل (ص ٣٣) . وتلاحظ المناظر حول غطط اليهود في استيطان الأرض في غفلة من أهلها بواسطة السامرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) . والتوصل بالشراب والنساء ، على نحو ما حدث مع سقيم السمار الذي باع الأرض . وفي حين كان هؤلاء السامرة يبيعون الأرض لقاء مئة عابرة ، ظهر تقيضهم متمثلاً في شباب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزاً للأرض والغروية ، في مقابل الخمرة التي يشتري بها الأعداء السامرة الذين ما يلبثون أن يعودوا في أسوأ حال .

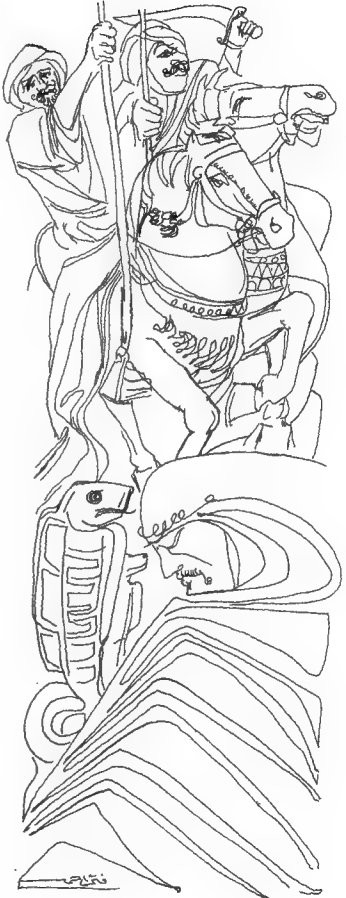
في المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربي باع أرضه وأنفق الثمن فترت ثيابه وتشتت شعره وتسميه المنكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره السامرة وياح أرضه دون أن يفكر في المواقب . ولعل الكاتب وقر في تقديم صورة لسفاعة السمار وجهله وغبائه . وتقدم هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزي الذي كان يهدد لاستيطان اليهود وقيام دولة لهم ، فينتادي المجاهدون من سائر الأنظار العربية لتلبية نداء الثورة ، على نحو ما يقول الشاعر السوري فوزي القاوقجي (ص ٥٧) . ويبرز الكاتب بلبقاء المجاهدين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءاً منها .

ويتصل الحديث عن المجاهدين الذين تركوا أوطانهم وأولادهم ، مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر « سعيد الماص » ، ابنته ويفكر في مستقبلها ، فها هو يقود الثوار في جبال الخليل . وتنتهي المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد نفخ الحلفاء عهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتليل كل الصعوبات في وجوههم ، وعارية أصحاب الأرض الشرعيين بالسجن والتقي والتطبيب والظلم والإذلال ، إلى أن يتفوضوا في أكبر ثورة في عام ١٩٣٦ ، يمسدون الانتحار ، ويحللون السليبات ، ويتحدون مع أشقائهم في الأنظار العربية ، نابئين الفرة في وجه حطة محكمة لثمة تريد أن تحتهم من الجذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطاً بتطور الأحداث التاريخية ، يتم بالحدث اهتماماً واضحاً دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات تامة ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ، إذ كان بإمكانه أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نحواً درامياً للأحداث ، يلتصق مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولر أن الكاتب عمق بعض الصور الحية التي التقطها لأبناء الزيف من جهة ، والسامرة والغايات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت للمسرحية عمقا درامياً مؤثراً . وأما مسرحية « مصر كليب » لحيي الدين الصفدي فتسقي أحداثها من « حرب البسوس » أي من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أفصح من سابقها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف في مقدمة المسرحية للمادة التاريخية ، مشيراً إلى المصادر التي استقى منها هذه المادة وهي : الأغاني والمقد الفريد وابن الأثير وخزانة الأدب وأيام العرب .

الكابوس الذي جثم على صدره لذا هو يحكي عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وقع الكاتب في نقل حالته المأزومة في حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات دوامية موقفة . وقد حاولت جلييلة أن تفسره لأحلامه ، مهوأة الأمر عليه ، بأنها لا تصدر أن تكون من أثر الطعام . خير أن كلييا مصر على أن للحلم تفسيراً آخر (ص ٤٩) . ومع أن العراف كان إلى جانب كليب في التفسير فإن كلييا رفض الانصياع لتفسيره ، وحسرت شأن بكر في لججتها ، وقال لجلييلة (ص ٥٥) : سوف أظلهم عن الماء بعد الرفقات . وعلى غدير الدنائب ، يلتقي جساس وكليب ، وينفذ جساس المؤامرة بمعاونة عمرو ، ويقتلان كلييا ، فيما ترقيبها البوس . وقد وقع الكاتب هنا في إبراز الخلفيات الإنسانية ، وتدمق شخصية كليب ، فحمل مشاعره لجهة النهاية ، وعرض لوقوف جساس ، ثم طلب كليب شربة ماء ، وطلب دفن جسده حتى لا يكون نبأ للوحوش والجوارح ، وأعتبره أن الجلييلة حامل فلا يؤذيها . وهذه كلها خواطر سريعة تدور في ذهن إنسان ، يتكثف الزمان بأبنياده ، أمام مهيته . وقد وقع أيضاً في تحليل موقف عمرو وتراوجه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية فيدفن جساس وعمرو كلييا ، ويتعلق جساس إلى أهله فيفور «مرة» ثورة صنيعة ، ويقرعه أشد التعذيب ، وينتهي جساس إلى أن يرم على وجهه ، في حين يملأ بكر مرة من الخي إلى النهي ، فيما يرسل «مرة» فرسه إلى ولده همام الذي كان ينادم والمهلل «لما كليب . ويمتزل الحرب الحارث بن عبادة فيفور مرة في لعلته .

ويبدو أنه لا قيمة تذكر لفصل «القيافة» في بناء المسرحية الدرامية ، فهو شرح لقليل يعرفه القارئ من قبل ، فيما يستمر المؤلف في اعتياده التنبؤ في رسم أحداثه ، على نحو ما نرى في المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو «المهلل وهمام في روض بالقرب من منازل تنظ بمقارن الحمر» ومعها جاريتان هما دعد ورياب (ص ٨٧) ففي حين يفترس المهلل بنفسه ، نرى همام ساعرا ، على نحو يزيد من انفعال المهلل وكأنه يستقرئ القوب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيما يرويته جارية مرة من أن جساسا قتل كلييا . وهذا مأوفاً في التناقص ، فكيف نفهم صورة المهلل الال وهو يتحدث عن الغد المتظر؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ماتوشي به الأحداث لتغير سلوكه وليطرح بهام . أما أن يني ما يهنيه الغد ولا يمي حقيقة الأمر في أن مما قللك خير سوغ . وتستمر الأحداث في سياقها التاريخي ، فعرض لوقوف هند أخت كليب من الجلييلة ، وموقف المهلل أيضاً ، ثم حزم المهلل على القتال حتى يقضي بكرًا عن آخرها ، ويضمن المؤلف أبياتا للمهلل نفسه في حزمه على إيادة سرك بكر . (ص ١٢)



وتتفق تنظ على الإحذار إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستمر القتال ثلاثين سنة ، يقتل فيها من بكر كثيرون . وأخيرا ينال النليليون من جساس فلا يبدأ للمهلل بال ، ويقتل بجير بن الحارث بن عباد الذي كان قد احتزل الحرب ، ولا يرضى بالصلح حتى يقوم ضده الحارث وأبوه دون أن يعرفه ، ويطلقه بجيلة بعد أن يجز ناصيته

ولايكف عن عدوانه ، فينطلق بأهله إلى اليمن ، فيها يسود السلام بين تغلب بقيادة المجسر بن كليب وجيلة ، ويكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الحصار . ولعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ خفوت الحركة وضغطها ، لتتبد المسرحية الملطف بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف الشخصيات أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفقر الحركة المسرحية .

أما مسرحية امرؤ القيس بن حجر - فتقدم حينها على حادثة مقتل حجير ملك كندة ، ومطالبة ابنه امرؤ القيس بثأره بين قبائل العرب ، ثم طلبه الصرة من إمبراطور الروم في أنقرة ، حيث لقي حظه في أثناء هروته بسم تنقي في جسده إثر لبسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع في القصر من حب بين امرؤ القيس والأميرة «سافو» .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللامية بين شرب الخمر ونثر اللطوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على التآمر وترك مسواه ، تلذذه إليه أخته هند الباكية الخزينة . ومحاول بنو أسد أن يقتلوا صلاحا مع امرؤ القيس ، مفرين بسوء فلتهم الشنعة ولكنه يطلب التآمر ويرفض أن يعالجه أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين في ذلك بعدد من الأخوان من قبائل شتى ، لكنهم غلظوه فيها بعد واحدوا ، فنهذ إلى السوء ليردع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيس الروم مع رفيقين هما عمرو بن قيسه تصحبه ابنته ، وصخر بن العلس . وفي الطريق يفقد عمرو بن قيسه ، لتظل أحزان ابنته الصبية تلاحقه . وفي بلاط الإمبراطور يلقي امرؤ القيس ترجيا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاه ، ويعفونه بالعون ، ويقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور في قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور «سافو» في الحديقة ثم في جناحها في القصر ، حيث يجادلان عبارات الغرام ، ولم تمنع الرقوة التي أشزت الأمية بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تبلغ الرواية اللطيفة مسمع الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرعيون والقادة ، يطلع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فلأثت جسده قروحا ، ولم يجده براعة الطبيب الضافي شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ ضريحاً لفتاة عاشقة ماتت غربة ، استشر دنو الأجل ، وكانت نهايته المحزنة ، دون أن يحق ماذهب نفسه له ، وظل الثائر في نفسه مشتتاً لم ينطلق له هيب . ولعل المؤلف قد وقف في المرى البعيد الذي احتق وراء المسرحية وهو أن معاداة التآمر وكسرى لانتسجم وصدافة إمبراطور الروم (ص ٥١) ومع ذلك فهو يتنفس اللون من إمبراطور الروم ساجدا فلا يجد إلا القدر - كما يقول الطبيب الضافي (ص ٩٧) .

وقد حفلت المسرحية بللماسي ، وربما أفادت من التراث الشعبي في بعض الصور - وخاصة في الإغماص على نحو ماحدث مع ابنة عمرو بن قيسه .

الشخصيات :

إذا كانت تلك للمسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التي تخدم الواقع الراهن فلما اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا

ولم يحاول نجيب نصاري مسرحية «ذمة العرب» أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولي علاقته بعدي بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته في أن يولي كسرى أمر العراق ، وأن يصل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التي تتصل بها ، من إحساس بالزهر من قبل عدو ، أو أقوال تصدر عنه في تحقير شأن النعمان وبيان أباذه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوخ نفسى ، بل إن الرواية التاريخية - نفسها - تحمّل بطور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان - كما رسمها نجيب نصار - تتحد بحجة من عدو بن أوس . وتتضار الظروف على إطالة أمد الخلد حتى تنتهي حياة عدو ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع في النفس ، ولا تطور في الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هي التي تخطف عليها فتستجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيراً فعالاً .

ولعل بناء المسرحية - بصورة خاصة - يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تتيح للصراع أن يشتد وللمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة فحسب .

وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى «وشم العرب» بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعاً لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيداً عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربطت الصراع الخارجى في نفوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أفعال ، فضلاً عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهي تسعى في النهاية - وربما مرغمة - إلى الصلح ولم الشل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، وشم سلسلة دامية من التارات والتزاعات .

وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات في ثنائيتها الاستقطابية ، بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الحزينة هي التي تقود الشخصيات الحزينة إلى نهايتها السيئة . وهذا مامله نصارى الجزوى في «ذكا القاضى» و«المدل أساس الملك» .

الفن المسرحي من خلال تجاربهم

توفيق الحكيم

رشاد رشدي

نعمان عاشور

يوسف إدريس

ألفريد فرج

الكتاب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد التسمية

مجلد : فصول ، لوجوكم التكميل الاجابة عن الأسئلة التالية :

- ١ - ماذا ألهمت الى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه وفق ؟
- ٢ - ماذا كتبت تكتب أنواعا ابداعية اخرى في اختيار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القول الأخرى التي تكتبها كذلك ؟
- ٣ - كيف يرد على فلسفة الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون مهادنا عند البداية ؟
- ٤ - هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟
- ٥ - هل قرأ لكذلك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟
- ٦ - هل قرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومبادئه وتياراته المختلفة ؟

توفيق الحكيم

الإجابة

- ١ - المسرحية الأولى التي كتبتها للمسرح هي " إصيف بشقيل " سنة ١٩١٩ وانجبت اليها في مبدأ الثورة العربية وهي نمرود اللاحقان الاستبداديين .
- ٢ - لم أنشأ ناولا ابداعية . اما اختيار القالب المسرحي فهو فيما اعتد به يتعلمه بطرؤف معينة يلجأ إليها بذكر المؤلف المسرحي .
- ٣ - موضوع المسرحية يتدرج فيما أعلم منذ البداية .
- ٤ - بداية المسرحية تتوقف على ظروف قد تكون عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .
- ٥ - قرأت لغرب العرب متكبي في أيام الدراسة الثانوية . فقد كانت هائلة مقرة مليا في الدراسة . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمك . وهذا جعلت أخيرا في مجلد لغتنا عاشور قرأتها واهجبت بذكر .
- ٦ - الغراءه مع لهنه المسرحي واصوله ومبادئه المختلفة هي من ضرورات الناقه والباحث والدارس الجامعي . أما المبدع فيهنه لهدايع نفسه .

- ٧ - ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟
- ٨ - هل تحدثت في المسرحية من خلال شخصياتك أم أنك تتكلم بصوتك بجزل صحت ؟
- ٩ - هل شخصيتك مسرحية فلم توجد متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات حديثة ؟ وإذا كانوا مخلوقاتك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟
- ١٠ - هل تشغلك إشكالات العرض المسرحي بشكل ما يدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟
- ١١ - حين التشكل في مسرحك ؟
- ١٢ - كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يستطيع تحقيق هذا في المسرحية فدرا من الرقي به ؟ وكيف تحلله ؟
- ١٣ - ما المثلل من المسرحية في تصويرك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟
- ١٤ - هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وما أثر ذلك في بناءك للمسرحية وفي توفير عنصر الانعاج ؟
- ١٥ - ما العلاقة الأصلية لمسرحياتك ؟ هل هي غلبة معرفة أم مجرد إثارة وتحريك للظفر ؟

- ٧ - فكرة التجريب في المسرح مطلوبة في كل شيء . ولكنني لم أحاول شيئا من هذا .
- ٨ - تحدثت فقط مع حارث وعلاء . أما في المسرحية فبدأت في ذلك بكوني مسرحي . فأذا تذكرت شخصيته تحدثت بصوتك بجزل عنه فهو يكونه ذلك ملاحظة كبيرة له .
- ٩ - شخصيتي مسرحية ووجودها إياي بعد أو ألهججه جائز . أما أنني يتشكلونه من تلقاء أنفسهم فليس قدس علم بذلك .
- ١٠ - أملايات المسرحية أظنه أنت تشغل مؤلف المسرح في كتاب .
- ١١ - التشكل في المسرح هو المثلل والعقلية .
- ١٢ - الصراع الدرامي شيء يتشكل فيه دائما إنقاذ .
- ١٣ - ألهججه من المسرحية يعرفه ذلك يكتب . وفي كتاب أنت نشاهد . هو أنه اهتمامه في المسرحية منبه إلى دار المسرح .
- ١٤ - بالطبع كل مؤلف في المسرح وفيه يأخذ في اعتباره الجمهور وأما أنه .
- ١٥ - الغاية الأساسية للمسرحية مطلوبة في كل أنواعها واختلافها . ولكن الغاية المطلوبة في المسرح وموضوعها الإثارة .

عمر عبد الله

س : لماذا اُجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومن ؟

ج : هو اتجاه قديم جداً ، ظهر أول مظاهر في المفردة الثانية على وجه الخصوص . كنت هاوياً للمسرح ، أجواء ولا أكبه . وظللت الهواية في حبي للتصلي . وكان للمسرح فريق يضم نخبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة التليل في ذلك الوقت للجامعة المقروص المسرحية التي للعلماء ، أبحاث أحمده علام واستهوان روسي . وقد كان لا يفتق في حي شبرا أخوه في شد انتباهي إلى صياح ووضي الفرج من أجل الفرجة فحسب . ولم تكن صياح بالمضي المعلوم . ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا وقررتا تكوين فرقة مسرحية فقدم عروضها في شارع حاد الدين ، الباب الرشي للفتن في ذلك الوقت . وابتدأنا مسرحيات تعرض على العامة الكبيرة فاطمة رشدي . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية لكاتب إنجليزي من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أبو حديد ، وهو أستاذ تعلمت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا ممن لم يافصل الكثير والأساذ أبو حديد هو أول من كتب ما يطلق عليه الآن والشعر الحر ، فأحبنا ما يكتب في أواخر العشرينيات . وظللت في هذا التوالى للدراسة فالتليل في مسرحيات شكسبير . وصاحبني هذا الاهتمام وأنا أدرس في قسم اللغة الإنجليزية في الجامعة ، فأضعت إحدى روايات «جورج» . وقد نلت هذا الإهتمام نظر أساذ الجزوي يعنى في عائلة كلها من المعلمين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وحائز للتصلي . هذا الأساذ الإنجليزي هو وكوسفر سكيت ، الذي قرأت وحقائق في الجامعة . ولكن أعان اللغة الإنجليزية عرست طوار دراسي في الجامعة على القراءة بما إلى حد أني أصبحت قراءة أي كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكتب حينئذ القصة القصيرة ، وكان الجرميلنا بالفضيح أن يكتب . وفي تلك الأونة كتب مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هي الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامي بالمسرح ، فقرأت مسرحيات من اللغتين الفرنسية والألمانية ، وازعت من المحدثي إلى المسرح . ومع هذا الاتجاه لتفاسحت عرو ، فقد وجدت للمسرح قفا عميقاً ومسطداً ، لا يفرق الإنسان بابه إلا في حالة نصحه . وسافرت إلى الجزائر ، ومكنت فيها عامين ، وعلدت أكرام نصحا بالمسرح . وكنت راعية الأساذ الإنجليزي أندران فرقة مسرحية مصرية أمهناها : الطليعة ، شاركة بعضي من أعضاءها في الحركة للمسرح المصرية فيما بعد ، وهناك منهم في الساحة الفنية من يعطى حتى الآن أمثال الأساذ محمد فوفيق والأساذ محمود السباع . وكنت كتاب هذه الفقرة ، أنرجم وأمد ذا بعضي المسرحيات الأجنبية . ومع طغي الأرقام فما حي تشيكوف فكرت على أمهالي في الترجمة والإعداد . وكنت مسلمات للأدباء من الرافضا ، مع استمراري في ترجمة المسرحيات الأجنبية وتضميرها . وفي الجزائر ظليت - بعد إكمال رسالة الدكتوراه - عرضاً كبيراً للقاء هناك أساذ في الجامعات الإنجليزية ، فقلتها بالمغرب ، وعلدت لأني قررت أن أصبح كاتباً مسرحياً .

هذا الفقرة السابقة كلها كانت في عتابة القرينات التي مارسنا من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لي أن هذه القرينات كافية ، وأني أصبحت قادراً على

الكتابة للمسرح . المدينة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام 1968 وفي رأس البر التفت وبجموعة من الجليل الطالع ، كانت قد ولدت من سترات ثلاث ، وهي فرقة المسرح الحر . وفي رأبي أنهم أصحاب النهضة الحقيقية في المسرح الحديث . كانوا شباباً مطعراً هاوياً وعاطفاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التي كانوا يجمعونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جليلي إليهم أيضا تقدبهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لي ، أن قدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أخطه أن كاتباً للمسرح إن جاءت بالفصيح فستكون عملية تزوير . وطلب من أعضاء المسرح الحر مسرحية من تألي . قلت لهم إلى أكتب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعوني . وعندما ركتهم كنت مضطراً بالفكرة . وفي تلك الليلة أستطعت أن أقول إنني كتبت المسرحية ، لأن نصورت النهاية ، فأنا لا أكتب إلا إذا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى في كتابي للمقال . وإذا لم تكن النهاية واضحة في ذهني فلن يكون بناء مطلقاً .

س : هل هذه هي الحقلة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . ولا فكيف أنهي المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التي صاغت ؟ لهم أن هذه المسرحية كانت : (الفرقة) ، التي عرست بدار الأوبرا 1969

س : إذا كنت تكتب أرواء إبداعية أخرى . فني تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القول الأخرى التي لكيب ؟

ج : لا أحب إضاعة وقت القارئ ووقتي في طريقة سريعة . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دونما تفاصيل كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الاتجاه للكتابة الدرامية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح للعالي في العصر الحديث بدأوا كتاباً للقصة القصيرة (تيسو ولبارم غالا) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة . القصة القصيرة كانت في الطريق الذي عرست منه إلى المسرح فوجدته أكثر إبتاعاً ، وصهرت على دربه القصة القصيرة حجراً تاماً . كتبت مقالات في النقد ، وأنا فارس يجب النقد ، ومن ثم تحدد اهتمامي بالنقد والمسرح . النقد خدمة الأجيال والبهرى بالمضي الأدنى ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً مني .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : كثير من الناس يتصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يضبط لحلها . هذا لا يحدث في عملية الخلق الفني بالسببية ولا بكثير من قرأتهم من الأجيال . كثير من الأجيال في الجملات المعاصرة وغيرها مهم جمال هذا الموضوع : كيف تكتب ؟ وموضوع للمسرح لا يأتي نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتي نتيجة لأفهام صغير جداً . وهذا الأفهام يُحدث بداعيات مختلفة ، أوكراً نصيحياً (أوليف) ، فالتناقض يجعله الفنان متجانساً . ومها كان الإنسان موضوعاً في الفريزي أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقعه مشهورة تحضرن الآن . سأؤا ذات مرة - إيسن - . الكاتب المسرحي الكبير - بعد انتهائه من مسرحيته - بيت الدمية ، سأؤوه معجبين من دفاعه

ولا أقوس الدراما . وعلاقي بالمرح علاقة خشية وليست علاقة عمل .

س : قصد النقد المسرحي . قرامات في النقد المسرحي ؟
ج : حدث هذا بعد أن رفضت قلمي في المسرح . وعندما وجهت إلى المسرح لإقامة سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح في الجامعة الأمريكية ، اضطرت إلى الفرار لأراضي ، لكن ليس أكثر من ذلك . هذا اتسك من البداية حتى اليوم بأرسطو . وأعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا نصيباً لأرسطو ولكننا الخليفة . وهذا هو الأسس عندى .

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب مهم جداً في المسرح وفي أى فن ، خصوصاً المسرح ، لأنه فن متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي . أدخلت فكرة جديدة هي التي لعبها مسرحية من داخل مسرحية وقد اصطلحت هذا لآلى وعنده متناً ليستا للمسرحية ولكن للمعربين أكثر ما هو مناسب للأجانب ، هناك كثير من الأجانب الذين استمعوا هذه الرسالة ، «ويلدالو» و«طرو» وأيضاً لأن التجريب واضح في مسرحي «الفرح بإسلام» ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أدخلت فكرة معينة تدور أنها مخلفة من جهة المسرحية الداخلية ثم زوجت بينها . وهذا نوع من التجربة وأيضاً مسرحي «بلدى بالمدى» كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية ، عرضت منذ عامين مسرح الطليعة ، وهي مسرحية «فرقة الإبراهيم» . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومعرضاً حتى أصبحت كتاباً مسرحية أصلاً ، وألحقتها جميعاً عند عرضها ، بالرغم من قيامها على أشكال شباب مسرح الطليعة ، وعرضها من التجريب .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم تزجهم يتحدثون بمزول عندك ؟

ج : تزجهم يتحدثون بمزول عنى . أنا أئين من يتحدث شخصوه بلسانه . أئين المكاتب التي يتحدث مباشرة ، لا لأجدى له أن يكتب بلسانه . فعلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام - منها كما قلت - تناولت مشاكل معاصرة . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة من مشكلة من مشاكلنا ، كالعلم والقداء إلخ ، ولكنني من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا افترضنا على أن نلقل بشكله الأخرى غير القصة الموصلة لحل هذه المشاكل .

س : هل شخصوس مسرحك هم وجود اثنين سابق على الكتابة أم هم دائماً عطرقات جديدة ؟ وإذا كانوا عطرقاتك لك كيف تتكلمهم ؟ أم تترام بتشكرون من لقاء أنسهم ؟

ج : الاثنان معاً . أحياناً يكون الشخصيات جديدة تماماً ، ول أحيان أخرى يأخذ الكاتب شخصوه من غلافها في أحياء ليعرضها في عملية الخلق الفني ، وأحياناً يتشكرون من لقاء أنفسهم ، ول أحيان أخرى أشكاهم أنا ، وفقاً لأدوارهم في المسرحية ، ووفقاً للوظيفة الفنية التي يؤديونها .

س : هل تشتغل إسكانات العرض المسرحي بكل ما يدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أؤمن المكان . من الضروري أن أعرف أين ستقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد رفضت تصوراً شاعراً للمسرحية ، هل ستعقد في حديقة أو في حجرة أو في أى مكان آخر . لا أحب طير المكان . أنا من المتشككين برسوخ المكان برهم صعوبتها في الكتابة للمسرحية ، والخارج من وسعة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السبنا التي هي أقرب إلى الصنعة حتى إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده ، بل أركز أيضاً على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستمرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

من حقوق لمرأة ، فلهذه إسن هذا وفناء ، وقال إن كل إرجعها كتبنا في حياتي كانت خاصة في أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ، أن يتحول من الخصوصية إلى العمومية ، ومن الخاصة إلى الوضوحية . فوضوح المسرحية يبدأ إذن بالفعل ، وهذا الفعل يتحدث شيئاً من الداعي الكبير والمكثف للعلاقة بين ملايين التجارب الإنسانية الجزئية التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بقله الواعي عليها ليصرح منها العمل الفني الذي يتبعه .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل تختار النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : يبدأ من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأشخاص ، اللهم هو الافعال بها . كنت مسافراً إلى الإسكندرية ، ول طريق من المنزل إلى محطة القطار . وجدت عند المنطق القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بداخلها رجل طاعن في السن غير مصري ، جلّبي وجهه وشده اتباهي لفلن في ذهني . حاولت ألا أتم . ركبت القطار واشترت الأهرام المتصحة في القطار فقرأت في الصفحة التي يمررها كمال المخلاخ عن نوع يشبه القاصيص يعرض في الصحراء . جلّبي هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الإسكندرية فعاودته إلى الفندق الذي تعينت التزول فيه . ثم عاودت الفندق إلى المظم الذي أتاول فيه طعامي دائماً في الإسكندرية . كل هذا ووجه الرجل المصور وهذا النوع من القاصيص الذي قرأت عنه في صفحة المخلاخ لم يركا ذهني وكان أن حدثت قصديت مخلفة ، أصبحت شرارة نوعيت ، بدأت في كتابة مسرحية «حلاوة زمان» . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصري يقفى خدمته في السودان ، تزول إلى النيل للاستحمام فيلهم القاصيص وأوشكت على الفلك به لولا رجائه الذين ألقوه من لفك الصباح . وكان أن هذا الحادث أن أسبب الرجل عائلة نفسه الجنون ، وظل طوال المسرحية يصرح أن أبطلوا عنى القاصيص .

س : هل تقرأ لفرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : تقرأ لفرك العرب أكثر من قرائك لغرب . هذا لاينى أنى أجنى ، أنا هرى لركم الناحية الفنية ليجلى غير معصب للغرب أو لغويهم إطلاقاً . أنا أقرأ لغرب في مجالات أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر .

س : تقرأ لمن من غير العرب ؟

ج : حتى آخرهم ، فأنا متبحر على الدوام ، لكن تركيزي على الإنجليزي ، لانتشار اللغة الإنجليزية أكثر من أى لغة أخرى . سويسراً مثلاً ذكرت في الخصبيات أمال دهونيات ، وغيره ، لكنهم جيلوا الآن وصعوا . وأذكر أنى ذهبت في قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين لزيارة المسرح الفرنسية ، ولم أ ما يستحق للامعارة غير للمسرح التجريبي ، أقصد الطليعي . شاهدت في كل حارة من حوازي «موتزارتو» و«بيوتا صغيرة» أو حجرات كلها مسرح ، ورايت أيضاً في إنجلترا الثلاث منها ، وهي مسرح متطورة أو طليعية أو تجريبية .

وعصموا إذا نحن أردنا المقارنة فستجد الخصبيات على مستوى العالم أجمع أكثرهم وفهم من الخصبيات والاختبيات . ول تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تبدل إلى جلد الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدوم . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . صرح البهت نقاً ووضوح زاردهر في الخصبيات والاختبيات على أيدي يونسكو وصمويل بيكيت وفورما أحدثت ضجة عظيمة ومسرحاً جليداً . لقد استمر مسرح البهت جيلين ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك آثاراً عظيمة أسهمت في تطوير المسرح العالم ، أى أن مسرح البهت خلق جيلين عظيمين . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من البهت ما يريده . ومع ذلك فإن هذا الشكل أخفى منا في عصر (أقصد أنه أخفى في حلق كتابنا للمسرحين به) .

س : هل تقرأ من الفن المسرحي ، وأسرله ومبادئه وتياراته المختلفة ؟ ج : هناك حقلية قد تجنل منها هيرى ، فأنا لا أقوس للمسرح في الجامعة

نفسى .

س : والإبكانيات المسرحية الأخرى ؟

ج : الديكور لا ينجح أبداً كثيراً إلا إذا كان في خدمة الفكرة التي أولها في المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالإضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج .

س : من التكلّم في مسرحك ؟

ج : الشخصية .

س : كيف تظنهم لكثرة الصراع الدرامى ، وهل يتفنيك تحقيق هذا في المسرحية قدرًا من الوعي به ؟ وكيف تحفّظه ؟

ج : لقد وصيت الصراع الدرامى بعد أن اضطررت الظروف أن أفقر من المسرح لا أذى العلم بأصول المسرح . ولا أذى أيضاً أن قرأتني عن المسرح عائلتي من كتاباً مسرحياً ، لأنّي كتبت المسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضراتي عن المسرح في الجامعة الأمريكية . خرجت بملاحظات لادني إلى مفهوم للصراع الدرامى ، وأعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصنة نفسها أو داخلها ، كما هو شائع . إن مفهوم الجديد قائم على صحتين يتركزان الموقف ، أحدهما على التحليل والعلم ، التحليل بالخيالية ، والعلم بالواقعية . هذان أحطان بتصارعان إلى أن يصلتا إلى نقطة يتصارع فيها خط العلم ، ويصبح ما كان محلولاً عند البطل معلوماً . وهذا هو الكشف الذي أنقذ فيه غاما من أوسط . وبعد الكشف يجتهد الممكس ، فعل الزعم من أن المسرحية بدأت بدهاية تزدى حتى إلى الكشف . لها تزدى حيناً أيضاً إلى العكس ، أخذت عكس البداية .

س : لأنّ الكشف يؤدي إلى عكس البداية ؟

ج : هذا الكشف هو انتصار خط العلم على خط الجهل . وأما ذلك بعقول عند شكسبير ، فمفصل كان مجهول إلى أي مدى غبه ديمونه ، كما كانت ديمونه مجهول أيضاً إلى أي مدى يغار عليها عجل ، ولذلك لم تأخذ حلجها ، وإلى النقطة التي قبل عقل عجل لم يديمونه كان خط الجهل هو المسيطر . وبعد القتل يأتي الكشف فيجهدت الممكس . ومن هنا فإن المسرحية التي بدأت بالغيب والجهل والذواج قد انتهت نهاية بالية . وهذه ملاحظة بأعلاها بعضهم على شكسبير ، إذ نجده في مسرحياته يقلل إطلاله . وفي رأيي أن شكسبير كان واعياً أكثر من هؤلاء ، لأنه لو قلل الشرير وتركه ليخبر لعيش ، فلوهم الناس أن في الحياة حلولاً للمساكن ، مع أن الحياة غير ذلك .

س : والوعي بالصراع الدرامى ؟

ج : إن حده ما يكون موجوداً حتى يكون الوعي به .

س : ما الهدف من المسرحية في صورتك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقرائنها ، أم أنك تعتكب للمسرح ولقد تعتكب على عرض مسرحية ؟

ج : أنا أكتب للمسرح دون أن تكون في ذهني دار عرض مسرحية ، لكنّي لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . اللهم أن يكون هناك مسرح .

س : هل المسرحية التي تكتبها لابد أن تمثّل ؟

ج : قلت مراراً كثيراً من الناس إن امتناعي عن الكتابة للمسرح في السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أني كنت كاتباً وروائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأصيحها في الكتب . لا أستطيع نشرها في الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكنّي لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقرّاء بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل فلن يكون هناك مسرح ، فكأنك يخرج من فتحة (جيب) دار العرض المسرحي والفرق المسرحية .

س : ما الهدف من المسرحية ؟

ج : الهدف من المسرحية أن يفاهمها الناس . قد أكون مجنوناً في بعض الأوقات .

س : لا تريد القول بأن المجنون أمثل ما في الفن ؟

ج : عندما أجد مسرحية من مسرحياتي يستمر عرضها أكون سعيداً . وأكون سعيداً عندما أنتهي من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الإصدار ، فحرص على حضور التجارب جميعها في المسرحية طفل مازال يتكون ومن الراجح وعاهته . وأكون أسعد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً فاعلماً ما أردت قوله .

س : تقصد تتعامل الجمهور مع المسرحية ؟

ج : من الضروري هذا . قد لا يكون فهمه كاملاً . لكني دائماً من عاقل أن أجلس في أكثر مقعد في صالة العرض المسرحي مع الناس البسطاء وأرى التعلّلاتهم .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ؟ وفي تطوير عنصر الإمتاع ؟

ج : سؤال مهم . الجمهور دائماً في اعتباري . وأنا أقوم في الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فلهذا أنتهي من كتابة مسرحية ما أذكر إلى مكثي بعض الأصدقاء والأقارب والتلاميذ في شكل مجموعة لا يقل عددها عن عشرين شخصاً يحتفل الطافات ، وأحرص على أن تكون إحدى القربيات من ذوات المستوى العادي من الدكاء ضمن هذه المجموعة ، لأنها تكل في رأيي شريحة وحيته من سيهاهون هذه المسرحية بعدد . وعند إبدائها لأي ملاحظة أوقف على الفور مناقشتها في ملاحظاتها ، لأنها تنهي جيداً . أفكر أن التمثيل من مسرحية (حلاوة زمان) ، وجمادات ابنة أنقى التي أشرت على العناية بها في فترات حياتها ، وهي طيبة تعطي الألب ، وظلت مني أن أفقرها المسرحية ، فقرأت لها الفصلين الأول والثاني فلم يعلق عليها بشيء ، فأنا السبب ، فأجابني : ماذا فعلت في الفصل الثاني ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثاني هو نفسه الفصل الأول ، لكنك أضفت نسيب ولعب ولم نصف شيئاً في الإطلاق . وبعد أن انصرفت مرتفت هذا الفصل وأعدت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على العصدة التي خرج بها في المسرحية .

س : إذن فالجمهور هو الدوام مبدئ ؟

ج : طبعاً لأرى استقباله للعمل منذ البداية ، وطروح ودود الفصل تلقائية بدون مجاملات ، لأنها نفس الإحساس الصادق .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للجمهور ؟

ج : هي ليست غاية في الإطلاق ، هي إثارة هدفها الذي أضي به أولاً أدهي به في أكثر الوقت هو الإلهام نحو التمييز بين البصير والجهل حسب . أنا أرى أن البصير هو الرذيلة ، وأن الجهل هو الفضيلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية . ولكن هذا ، فلن أمثل للمشاكل ، ولن أتعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها في يوم من الأيام ، لكني أرى ...

س : هي غاية جمالية إذن ؟

ج : نعم غاية جمالية . وأنا أعتقد أن الجمال من أهم القيم في الحياة .

س : أي ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو ... ؟

ج : أنا أرى الجمال على أنه أساس للفضيلة . ولا يمكن أن يولي الرذيلة في ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأثمن من أي شكل ، هو القيمة العليا التي تحوى جميع القيم الأخلاقية .

نعمان عاشور

س : لماذا تجتهد إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الألبان ومتى ؟
ج : لم يكن النجاشي للكتابة للمسرح اعتباطا ولا جاه فليجاه . كما أنه لم يكن بتدريب أو قصد مسبق ، وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولتي . ثم

نمت وتطورت مع شبابي ، وظلت تتطور في فضاءاتي إلى اللحظة التي أمسكت فيها بالقلم والنجاشي مباشرة إلى كتابة مسرحية ، وأنا لا أدركه أو أعي حقيقة ما فعل . كان الأمر بمثابة اكتشاف أكثر منه محاولة أو تجربة ... كان أبي - رحمه الله - من الذين الأكبر المشال لثلاثة ريفية ليرة ، وقد بنى أهله تلقى العلم في القاهرة . فأنشأ شبيهه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) وهو مشغول عن الدراسة بأخيه الألبان الصاحبة ، التي كانت تتركز في شارع عباد الدين وملاهيته وسماحه ... وهناك تلقى بالسر الذي كان يقدمه الشيخ سلامة حجازي وأولاده عكاشة ومتروا الهلالية . ثم عاش فترة ككاشف بلق عند الرضا ، ومرحلة بريري مصر الوحيد عند الكسار . وكان شديد الإحباط والضعف بأخيه سيد درويش ، حتى جاء وأخانا سلامة حجازي وأخاه . فلما نزل جدتي عاد والذي إلى المدينة التي ولدت أنا فيها ، وهي مدينة ميت همر . ونزلت تركه جدي . وهكذا لمعت لي صباي وشبابي في هذا الزمان ، بأخيه التي يطلب عليها الطابع المسرحي . ومن شدة تعلق أبي بجله الحياة فإنه ما كان يسافر في ميت

همر على رأس العائلة حتى بدأ يصحني معه إلى القاهرة للزود على هذه المسرح . وإلى جانب ذلك فقد عود - رحمه الله - أن يدعو أخصامه الفني الهلالية إلى ليحي حفلاتها في مدينتها ميت همر لزيارة منزلنا ، وأحيانا الإقامة عندنا في أثناء تقديم حفلاتهم . وكان صليبا حينا لعل الكسار ، الذي كان يتردد على مدينتنا لزيارته ، وأحيانا الإقامة عندنا . وهكذا فبر في صباي أن أتأثر بعب والدي للمسرح ورجالاته ، وأن أعطي بأهل هذا الفن كذلك . أتاحت لي الظروف منذ البداية لا أن أعطي بالسر فصبب بل أن أتل بأخيه العائلي له مند مطلع حواني . التفت لي منزلنا بطلاقة وشدتي وعززي عيد والكسار والزخالي وسامد مرسى وعطية وانب وشرفطرح وحسن فايق وغيرهم وغيرهم . وهذا التعرف المبكر لي للمسرح لم يقطع ، فل خلال دراستي الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينيات ازداد شغلي بالمسرح وصلى به ، فكتبت أدهم مصرولي لشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كبقية زملاء صباي . لذلك بدأت ضعيف الاهتمام بالسينما ، غير متعلق ببعضها . وازداد هذا الاهتمام بالمسرح بعد ذلك حين أصبحت بكلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية ، لأعرف الدراما لونا متجدا من ألوان الأدب ، كالشعر أو القصة أو الرواية . وبعد ذلك خرجت وأندجبت في الحياة الثقافية ، فأنجبت لي مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والدرامات ومقالات النقد . وإلى عام ١٩٤٩ م وجهي المحدد بدأت أكتب تخطيات للإذاعة عن موهبة مطروقة في كتابة الحوار ، ثم معرفة غير حية بفرع الدراما . لكنني كنت أميل للاقتصاد بالكلمة الخبث على الحوار ... ولعلنا لم أكن مفتتا بمشغليات الإذاعة برغم نجاشي في كتابتها ، لأنها تضيع في لغواء مجردة إذاعتها . وجدت في أواخر عام ١٩٥٠ أن وقتي عن موضوع مسرحي الأول « الهلاليين » .

أنا لماذا وكيف كتبت مسرحية فربح إلى أنساب عدة ، أخيه عدم التفاني

بالجدة القليلات الإذاعية . ثم إلى الموضوع كان أكثر من أن تسرهه بتدلية إذاعية في نصف ساعة ، لكن أكثر من ذلك تأثر أبيها بقراءات لمسرحيات تشيكوف وإيسن وجورجي وبراردشو . وصلو المساحة الأدبية من المؤلفات المسرحية . وقد شجعي ذلك . إلى جانب ممارستي للكتابة الإذاعية . وشغل التزييد برسم الشخصيات . ونشقي من الحوار . وميل للكوميديا . وشدة ولبي باللغة المنطوقة . وهي اللغة العامية . ولقدول على رسم الشخصيات بالحوار في هذه اللغة المسرحية . فوجدتني أنقطع عن الكتابة للإذاعة عدة شهور . وأندمج في كتابة مسرحية الهلاليين ولم يكن أحد من أبها جيل - وكانوا جميعهم أبهايا بكتيون القصة القصيرة أو الشعر أو مقالات الترت - قد حاول أن يطرر هذا المجال . فلما انتهيت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم . أتبدل ليها كثير من الصحاب والزملاء وأبدلوا إعجابهم بها . وهكذا اكتشفت في نفس موهبة لكتابة لون جديد لم يكن شاعرا أو مطروقا من جانب جيلنا الأدبي . فلما عرضت بعد ذلك في عام ١٩٥٥ المسرحية ونجحت بعذرة مطلقة في أنا نفسي . كان هذا بداية مطلق نحو التأليف المسرحي

س : إذا كنت تكتب أحيانا إذاعية أخرى في تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن الأخرى التي تكتبها كذلك ؟
ج : ورغم ذلك فأنني لم أقطع للكتابة المسرحية . فقد ظلت أتابع كتابة القليلات الإذاعية . وأتشر قصصها القصيرة ومقالاتي الأدبية في الصحف . ولم أقطع للمسرح قطعاه كلياً ، لكنني على نتائج الأوامر وما كانت لآله كتاباتي للمسرح من نجاح . أصبحت أكثر ميلا لكتابة المسرحيات ، لكتبت أقدم في كل موسم مسرحية جديدة . بدأت « بالهلاليين » ثم « الناس إلى نجت » للمسرح البحر في موسم ١٩٥٩ ، ثم « الناس إلى لوق » للمسرح القروي في موسم ١٩٥٧ . وظل المسرح القروي ينتج موسمه مسرحياتي

لقددم « ديسا أوطلة » في موسم ١٩٥٨ م وصفت الحرم ، في موسم ١٩٥٩ .. وهكذا انتقلت إلى السير في هذا الطريق جنباً إلى جنب مع كتاباتي الأخرى ، ولكنني لم أكن أجيد نفسي إلا إذا كتبت مسرحية . وبدأت بالمروضات الكثيرة التي تثير يدي وخيال ليصنع قصصاً أو تخطيات إذاعية تنجح إلى الحائز الذي أشعره أكثر من غيره بأنني قادر على بلورتها والتعبير عن نفسي بطلاقة وافتاح من خلاله . وهو المسرح .

وأصبح القالب المسرحي هو أقرب ألوان التعبير إلى طائفي وإهتامي . وكان من نتائج نجاح مسرحياتي واحدة بعد أخرى أن تأكدت في حقيقة موهبتي . بل أكثر من ذلك تحدثت كتاباتي في القالب المسرحي على اللون الذي أمكنني أن أسخني فيه بالإنجاح . وهو اللون الواقعي الكوميدي الاجتماعي . فالتزمت به على الدوام . ولذلك لم أضع وراء المحاولات الأخرى الكثيرة التي عاصرتها لإجراء أشكال مسرحية أو درامية مستعجلة ، بما أنها يبدى في أعمال الآخرين من كتاب المسرح ، كالتمثيل أو الألا مطروك أو دراما المطلقات أو الرمز أو غيرها . وإنما التزمت بهذا اللون الثالث من المسرح الاجتماعي أو كالمسكية عامة ، مع الإفادة من مختلف الاتجاهات الأخرى لإدابة جزئية .

أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحياناً أن أحسن أن أختار المقتضية المسرحية لعمل أكثر من ثلاثة ، بحيث يمكن أن أجور على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفي هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة ، مرتداً إلى البحث في أبعادها من نقص في ثوابت الفصول المسرحية السابقة ، لأشطب وأعدل وأعدل وأعد الكتابة ، حتى تسقى الرؤية التي تعبر عنها الخاتمة بروحها وقلها ... وهكذا ...

ص : هل تقرأ ليريك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟
ج : أقرأ لمعلم كتاب المسرح العرب وغير العرب وحل مدى الحياة . وبحكم دراستي في كلية الآداب ، بلس اللغة الإنجليزية ، درست الدراما وقرأت المقررات المسرحية ، بالإضافة إلى قراءاتي الخاصة في أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالي ٢٥ مسرحية من مسرحياته الـ ٣٦) ، وقرأت القليل من المسرح الأوربي ، لأني لأتأمل إليه ، ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لمولير ، وكثيراً من مسرحيات العصر الإيزيبي ، وحل الأخص مسرحيات مارلو وبن جونسون . ثم قرأت وطلعت وترجمت وقدمت للأدلة وفي الجملات والصفحات كثيراً من أعمال إيسن وبولودشواي . قرأت معظمها ، كما قرأت تشوكوف كله ، مسرحياته وقصصه القصيرة . إنه معدوي الفضل . قرأت جوركي في كثير من مسرحياته ، في جانب رواياته وقصصه . ثم شغلت بقراءة الإرنستو العظيم حين أوكيزي . سيد كتاب الدراجيكوميديا المعاصرة . وكثيراً من مسرحيات بيراندوتلر ، ومعظم بريخت ، وكثيراً من المسرح الأسباني ، وأزاد ميلر جميعه ، ومعظم أعمال إيوجين أونيل ، وترجمت وطلعت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزي المعاصر : أسبون ونتر وموريسر وفريدم ، وكثيراً من مسرح البوليزار . وفي الجمله ، ليس من مسرحية شهيرة أراها قديمة إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم تلتقي بقراءة مسرحية لواء من معاصريه - ألفريد فرج ورويح إدريس وسعد وهدي وكليب سرور وميخائيل رومان وحلي سالم وعمود حبيب ، ثم جميع أعمال سعد الله خوس السوي وكتابات صقر الشوهد الكوفي وكثير من مسرحيات يوسف العاللي العراقي .. وهكذا .. القراءة عندي جزء مهم للكتابة المسرحية في حياتي ، ولو توقفت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة .

ص : هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟
ج : درست الفن المسرحي (الدراما) دراسة علمية منتظمة في كلية الآداب ، ثم تابعت دروساً وإطالاتاً على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التي تصاحب الدراما والفنون ، وقاربت المسرح في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فيحكم مهنيّان جبار القول - ولأني أكسب المسرح - لا يفرقون دراسة بما يصدر عن للادباء المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بشيكسبير المسرح . وفي إطار كتاب ، لأبحاث المسرح المختلفة ، والقولب والأساليب المسرحية المتشعبة ، أسقياً من الكتب المتخصصة في الكتابات الدرامية ، وأفيد منها في تطعيمها على بعض كتابات المسرحية ، والحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأهم . ولعل المسرح من أكثر الفنون تعرضاً لتداخل وتغير متصل في تياراته للتلاحق ، خصوصاً المسرح الأوروبي في المراحل الأخيرة من تطوره ، لأنه أصبح مسرحاً تتجسد فيه أساليب الشكل والقولب الإبداع ستة بعد أخرى .

ص : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟
ج : أنا لا أتجرب على نظرية التجريب . صيا بالنسبة لنا هنا في مصر أو في أي بلد حيث العهد بالدراما المسرحية ، ولكني لأترب أي تجريب في أعمال المسرحية . ولذا أترب بأسلوب الخاص في التلميح ، وهو الأسلوب الذي يعتمد على المواقف العامة للمسرح ، لأنه الأسلوب الوحيد الذي يمكن

أصق في بعض المواقف والمشهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأني منذ البداية كتبت صاحب موضوع ، أصق أن مايلي في المسرح هو المصنوع الذي تخلفه الشخصيات ، لأن مسرحي مسرح شخصيات ومضامين ، مسرح كلمة وعمل ، مسرح شخصيات من علم ودم . ويترجم بالواقع الموضوعي في الجمله خارج نطاق الأفكار والآراء والمزيمات والمطالعات التجريبية .

ص : كيف يرد على نقض الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون عدداً منذ البداية ؟
ج : أنا لا أكسب للمسرح حين أتبع فكرة لائمة أو أتبع إلى الكتابة يوم يقع على موضوع يصلح أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أصق أبيض في تعامل دائم مع الواقع أصق خدمتنا داخل حركات جموده ومايحيط حياتنا في الأطر العامة لتطوره . وهي الأطر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتفاني أبيض وأزوب وأرصد تصرفات الأشخاص في ظل ماواجههم به الحياة داخل هذه الأطر الممتدة للشبابكة الحياة الدائمة التفاعل . وحل قدر نجاحهم وورود أنفعهم تتم في داخلتي موصافات الشخصية الدرامية في ارتباطهم مع الشخصيات الدرامية الأخرى التي تخلفها معاشي ودراسي وملاحقاتهم لهم . فإذا وقعت على الخيط الذي يربط بينهم ، مستمداً من كل العوامل المحيطة بهم - وأني قد أجمعهم في بريقه لاجتماع واحدة ، بدأت تشكل عندي الشدة أو البهارة الأساسية ليكسابة الخلق الدرامي . فوجد الشخصيات هو الأصل ، ومنها يتكون الفريق الذي يسوق بالقلم ، ويألي يتفاعل في داخلتي في تفانيك موضوعي يستند إلى المعاشية الواقعية للحياة والناس ، ثم تتشكل الشخصيات بعد أن تكون قد أصبحت في داخلتي في تفانيك موضوعي ، لتتحرك بعضها على الورق ، وتخلق نصتها Plot نفسها . وألم أنا بعريك هذه الفصه بملكتي أو موهبي الدرامية التي يتم فيها الحدث من خلال الشخصيات . فيتولبها الشخصيات داخل الحدث في معاملة متصلة . تصبح فيها الرؤية الدرامية مع تلاحق الخلق الدرامي . إلى أن أنتهي من المسرحية ، فأذا هي صائفة نسها - كما يمكن أن يقال . أصق أنني لا أبداً بفكرة مسبقه ، أو رؤية جاهزة ، وإنما يبدف كامن يحمل الرؤية الدرامية . وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات في تطاعها المستمر لتتعلق في مدار الكتابة بتفاصيل الرؤية الكلية التي تتشكل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . لمسرحياتي لأتدخلها متفانية درامية بل معاملة درامية ولذلك فإني دائماً أترك مسرحياتي مقترحة الخاتمة ، لأتصدد على الفصنة الدرامية بقدر ما تصمد على الموهبة والحبس الدرامي . وهكذا تكون معاملة عملية الخلق عندي إبان الكتابة وليس قبلها . ومن أبيل هذا تستغرق في كتابة المسرحية أحياناً أكثر من عام وربما عامين .

ص : هل تبدأ المسرحية عنك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟
ج : كما سبق أن أوضحت ، تبدأ المسرحية عندي من الشخصيات التي تتحرر في داخل إطار عام من التصور أو الرؤية الشاملة لوضع اجتماعي كلي ، يعبر عن فكرة أو مرحلة زمنية من مراحل الحياة . وهو مايجعل مسرحياتي لشبه ما تكون بأناتاريخ الاجتماعي المتطور . ولأني أسند إلى الواقع الموضوعي يدخل الأحداث مع الشخصية في سياق الرؤية التي تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرشية التي يقدم عليها البناء الدرامي ، الذي لأصطق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث ، ولا يأخذ الشكل النهائي إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معاناة الخلق في سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لتطبيقات هذه الرؤية الفنية في المعالجة أو أبعاد تصوري ، التي أصقل إليها مدار الكتابة . ومن هنا تأتي المعاناة لأني أحياناً ماألتقي من كتابة مسرحية بعد شهر عدة ، ثم أكشف في ثابا تصوري أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التي أصحها أو أفكرها في داخلتي . وفي هذه الحالة لا أراجع ماكتب ، وإنما أليه إلهاء ، وأعادد الكتابة مرة أخرى من حيث أصحست بفصان الرؤية ، فأستغنى عن فصل كامل وأقرعه حتى لا أعود إليه ، ثم

عقوبات جديدة بعد هذا . حين أنهي من كتابة النص . بل إن شخصيا لم لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذي يجزئ الكثير من معاملها المثبتة على الورق . لأهم من الأصل في الحياة . ثم في داخل الصورة رأى المسرحية . شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل الأفكار وآراء . أو تتصلق بنفسها عن التلاصق مع الشخصيات الأخرى في خلق المشاهد الدرامية . ثم تصورها على يد مائة النص . أما تشكيل هذه الشخصيات فهو متروك لها نفسها داخل بوقلة التفاعل التي تتصهر خلال عملية الإبداع ودماءه الخلق . ومهمي في تشكيلها تعتمد على موهبتي الدرامية وحدها . لأنها هي التي التي تحكي من البساطة على تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإعطاء النص ما تحتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بعض النظر عن آرائ وميول وأفكارتي الخاصة . ولأحيان كثيرة كانت يجتهد شخصية أو أخرى لتسيطر على النص فأفوت عن الكتابة لأبعد horizon بيما وبين الشخصيات الأخرى . لأن المسرح عندي . أو على الأصح الكوميديا التي أكتبها . والتي تعتمد على الشخصيات . لا وجود لها لخلق متروك . أو بقليلة هبة . وإذا هي كوميديا الشخصيات المتصدرة . وذلك بحكم طبيعة موضوعاتي الإبداعية الكلية . إنني أسند من الحياة العادية التي لا وجود لها لتفرد البطل الذي قد لا يصبح إلا في البراجيوا أو المليات التي تعتمد على العمل التمثيل . لئلا يخلط الواحد .

س هل تتشكل إمكانات العرض المسرحي بكل مايتداخل فيه من عناصر أم يتم
ج يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟
لاشأن أبدا بإمكانات العرض وأنا أكتب مسرحيات . فالمرح عندي كلمة وكلمة .. والكتابة هنا النص . والمثل هو قرأ العرض . والوصول الفعل للكلمة . ولأن أرمم شخصيات فأننا أركز دائما على كلمة المثل وأصلها هي الأساس . ثم تأتي بعد ذلك مراعاة لإمكانات العرض . وهي كخمس عادة لقادة الفرق المسرحية ومقرراتي . ثم ما يمكن أن يقوم به المخرج . وقد تبصرت دائما في كل مسرحيات أن أصعب مايمس . التوجيهات المسرحية Stage Direction . وهي نصي أحيانا تصوري حركة الممثل داخل المشهد في موقف معين أو تصرف معين عبر من شخصيته المرسومة لإظهار . وأحيانا تشير لي بعض الملاحظ للذلة على ملابسه أو عيته . وفي كثير من المسرحيات أشير إلى نوعية الموسيقى التي يجب استعمالها . عدا وصل معالم الملاحظات طويلة - أن معظم المخرجين لا يملكون بما يمكن أن أصمت من مثل هذه التوجيهات . خصوصا في السموات الأخيرة . بعد أن شاعت واضعفت نظري أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يزعمون . لهذا أرفض عنصرًا جديدًا في بعض مسرحيات أصبحت أمهد لها ربما ما يمكن أن يكون تعريفا مكثفا بالشخصيات وجوهر طبعها . الذي يلى عليها الكثير من التصرفات في النص . بحيث أضع قيادا على مداخل معظم المخرجين على إبداعه . وهو تصويري الشخصية في هو إمكانات الممثل الذي يتناوله لأداء أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة في النص . فبعت ذلك في أكثر من مسرحية . «بلاديه» و«صفت الحرم» وغيرها . ومن أجل ذلك أضيف دائما مع معظم المخرجين الذين أتمثل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد عاقرتي إخراج بعض مسرحياتي بنفسى . لأن النص عندي يكشف عن قيمته الخفية وهو لا يزال على الورق . أغنى احتمالات تلمذها وجواب الجمهور معه . وليس في هذا أي إغبات من جانبي أو مخرج على مهمتي الأساسية بوصلي مؤلفا . وقد تعود «برادشور» أن يعمل ذلك . وقد ثبت بحق . بالنسبة للمسرحيات التي ينفذها المخرج بأنفسه دون إجماع إمكانات العرض وأساليبه الخاصة عليها . أنها كانت أكثر نجاحا من تلك التي تصدى بعض المخرجين لتفسيرها حسب نظرياتهم ومفاهيمهم الخاصة . ولذا فإنني وإن لم أتدخل في أعمال المخرجين . أقدّم لنصي كتابته مشروحات إخراجهم المسرحيات وإخراجهم

من الالتقاء بجمهور المشاهدين والتحكم من مجاوبه . إنني أكتب مسرحيات أساسا لخلق . وفي الوقت نفسه نظرا في كتاب . وهذه هي الخطوة المهمة التي استطعت أن أخطوها حتى الآن بالفن المسرحي عندنا . أقصد . جيل السينيات . القائم على تأليف نصوص لها قيمتها الفنية ومستوعفا الأذى والفكرى . وفي نفس الوقت قابلة للتشكيل والعرض المسرحي المباشر . وهي خطوة أكثر مقلدة في مسرح من مسرحيات . بلدا من محمد تيمور حتى فرح أنطون . بل حتى توفيق الحكيم وشرق الغي .. وهذا في حد ذاته هو التجريب الذي يحتاج إليه . لمسرحنا عمودا . وبرغم تاريخي الذي يشترك القارئ من الزمان . لا يزال يدور في حلقة مفرغة من التجريب والإعداد والاقباس . خارجة إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض الخليل . وهذا ماأعتقد أن مسرحياتي عنه أقل غثيل . إياها مسرحيات تجريبية على . لأنها تنقل المسرح الدرامي الخليل . المؤلف بين نطاق الكتاب الطروح وحسية العرض الممثل . ولذلك فإنني لم أبدا بفتح مسرحيات . وإعانا لفتننا مباشرة للعرض المسرحي ثم طبعيا في كتاب بعد ذلك . لكن هذا لايمى أنى لا أبدا أحيانا من بعض الإجابات التجريبية لدى كثير من الكتاب التجريبين في دهم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية . لاني لأضع من التجريب مادام مينا في عهد عمدة الرؤية التي أقدماها . ومن ذلك مثلاالاستعانة بالأحياء الملحمي في مسرحيتي «وابور الضمير» . وإلهام الحائط الرابع في كثير من جزيات مسرحياتي الأخرى . وإن يكن يجدر وبالتزام كامل بمسعى الأصل . وهو تقديم مسرح جديد عن الأساليب التي نخل خصمون الرؤية الإبداعية . برغم بشرته الجاهلير في القيد أو ماأشبه . ومن أجل ذلك فإنني أفض في وجه التجارب الشكلية التي لايتناسب مفهومي مسرحيات ومتعلق الرؤية الدرامية التي تعبر عما .

س هل تتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم تركهم يتحدثون عمول
عك ؟

ج لا شأن في بنصومي إطلاقا . إنني أتركها - كما سبق أن فعلت - لتخلق بنصها الموضع الذي تخاره حسب طبيعتها ونوعية تعارفها . ولذا لايمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتي الشخصية التي تتطو بلال أو تعبر عن فكرة الخاص . خارج نطاق الدور الذي تلعبه في تلاحمها داخل النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم أستطع أن أفادكم كيف هي أن يلعب وجودي بفكرتي وآرائي التي تنفصها أي شخصية أرمها . وأحيانا ما أكتشف في بعض شخصياتي عددا من الشخصيات الحية التي أعرفها أو أعيشها في حياتي . كشخصية الأستاذ رجالي في «الناس إلى تحت» . فقد أكتشفت بعد عرضها بشهور بعد أن الكثير من الجهرات التي تتلفها . والتصرفات التي تصدر عنها . رجوع إلى ما كان يتحدث به أنى وحده الله ومايحدث عنه . وهكذا في كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية متكبة في «الناس إلى فوق» مجسد كامل لشخصية أبي . وشخصية سيد البدوري في «هيلة البدوري» هو حالي . وشخصية الطواف في أبيها شخصية في المزمعة إلى ريت والذي يروني وكأنت ترمي منزلنا ... وهكذا كثير من الشخصيات الأخرى . وفي رسالة ماجستير وضعت عن الأسرة المصرية في مسرحيات استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من داخل مسرحياتي بآرائها يمكن أن يكون لها وجود في واقع الحياة وإخراج تعصم المسرحيات .

س هل شخصو مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما
عقوبات جديدة ؟ وإذا كانوا عقوبات لك فكيف تتشكلهم أم تراهم يتشكلون من تلقا أنفسهم ؟

ج قطعاً لهم وجود سابق في واقع الحياة ولكن هم بعد ذلك وجودهم في داخليني قبل عملية الخلق - لاني - كما أشرت - أبدا في كتابتي للمسرح بالشخص . لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو

لمثل الأدوار. وأنا أفكر انصوصي لبعضين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاطلاع مع المخرج. للانتباه إلى فهم مرحة أو مشغلة بيننا تفاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها

س. من التمكن في مسرحك ؟

ج. المتطوق الأساسي في مسرحي هو ما تسفر عنه المعالجة من رؤية تهايلة تتحقق عبر الشخصيات خلفا موضوعيا تتحقق به لشاهد للخاصة بتناولها الجزئي والكل معاً. فأنا لأقول شيئا للشخصيات نظره على لسان أو لباية عين، بل للشخصيات نفسها هي التي تتحقق بما يجب ويصنع أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص بعبارة موضوعيا خالصا، يستند إلى حقيقي للواقع الخيالي وتصورى له، وماأسي إلى أن أفيقه فيه. ولذلك تأكد مسرحي دائما طابعها الواقعي الذي قد أهميه أحيانا الواقع والتسجيل، يحمي الواقع الذي وصلته لأعبر به حيا ورواه أو مايجب أن يكون عليه، ومايكن أن يسر إليه من احتمالات التعبير السطحية. ولذلك أقبل أن اعتمد مسرحي مبرهذ الواقعية السطحية، عن أن توصف بأنها واقعية اجتماعية، لأنها بها المفهوم قد يجد مسرحيات عارضة مروونة بالأوضاع الاجتماعية التي تغلفها الفترة التي كتبت فيها، كل هو ماخيل لبعض القراء، خصوصا الذين يصدون نقد مسرحية واحدة منفصلة عن باقي أعمال الأخرى التي يربط بينها عيب دائم متصل، قراوة الاستناد بالغاخر، وبالمزلة استشراف السطحي. لذلك فكثيرا ماأوجد في مسرحياتي شخصيات مكتومة، أعني أن كل ما بها يمثل بطلانه المرحلة التي كتبت فيها المسرحية، أو يظنونه ويحاول أن يبله أو استناده في المرحلة التي فيها. مثال ذلك شخصية الكساري الانتهازية في « الناس التي تكتم » (وكم أسه فهمها)، فقد نقل استنادها في شخصية حليل بك في « الناس التي فوق، » في شخصية مصطفى الدورى في « حيلة الدورى » وشخصية نادر بك في « بلاد بوه » التي تجد لها استنادا في شخصية أو أفكار من الشخصيات في « دهر اللامع ». ويمكن المثلل تبع هذا السياق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وبلورها. وهذه طيبة لامتعة بالمسرح الحديث، حيث المؤلف هو خالق الموضوع بشخصياته. وكل من مؤلف عائله المرحلة من الشخصيات. وأزابل مثل على هذا مسرح « شين لوكزي » ومسرح « دأور ميلار ».

س. كيف فهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحققة ؟

ج. بناء جسدي كليا استصعبت أن كلمة الصراع الدرامي، لأن جوهر الدراما يرتد من وجود الصراع. وطبعي أن يكون هذا الصراع دراميا، أعني أنه صراع غير راكمه، صراع جديلي وسيطره دائما، صراع بين تقيضين يولد تضيفا لانا. وهذا التقيض الثالث فيه من صفات التقيض السابقين مايجعله يتفاعل مع ماأولد منها مجتمع لتدور الفورة إلى صراع جديد بين تقيضين جديدين. وهكذا. وطبعي أن أساس الموهبة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر، لأن مثل هذا الوعي لايرتبط إدراكه بالدراسة بقدر مايستند من الموهبة ذاتيا. ويكون هذا الوعي الجديسي الكامن بالدراما في داخلية الفنان الخلاق، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الخليل ماكان حقق دراسته للمسرح وفوقاهة وأصوله ونظراته ومفاهيمه الخ. أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لايتأت إلا من طريق الممارسة أو الملاحظة، ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرود الروائي القصص.

س. ماالمفرد من المسرحية في تصويرك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقترانها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وقد ذلك در عرض بيتنها ؟

ج. المحدث من كتابة المسرحية هو أفعالها وتغليبها لكن عرض على الجمهور. لكن هذا لايجب من نصيبنا في كتاب مطبوع. والمؤلف المسرحي الخليل

يركز بامته على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب. وهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت ونشلت على فضاءات المسرح. وهذا ما يحدث في إلا في حالة واحدة، حين تجاوزت عن رغبات مسرحيتي « سر الكون » عن طريق الرقابة فكتبت بنشرها في كتاب، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي تلتها.

وفي تقليدي بالنسبة لمسرحياتي أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري، لأنه يمكن أن يخلق منافعده من فوات متصل واثبات، لأن مسرح على طول تاريخه قد اعتمد على الإعداد والمقتنيات والمؤلفات غير المسجلة. والتي صاهبت بنصوصها باعطاء الفرق التي قدمتها. إلا في بعض الحالات النادرة. وطبعي أنني أواني دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعيدا أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المسرحيات المتأخر لومرورها. فليس من المتطوق أن أكتب مسرحية مثل « يعبر التقدم » من رعاية الطهطاري لظهورها فرقة المسرحيين أو دور عرض القطاع الخاص على الإطلاق.

س. هل تأخذ الجمهور في الاعتبار دائما أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي تدوير عناصر الإنتاج ؟

ج. الجمهور هو الأصل والأساس، بالنسبة لأي كاتب مسرحي. ولأن لاأكتب مسرحياتي. بغرد القراءة بل لنقل أمام الجمهور فلايد أن يكون للجمهور صدى الأخبار الأول. إني لا أكتب حروفا في أي نص واهي عائل من وجود الجمهور. فأشعرهم يعني على الدوام في أثناء معاناة الخلق. أنبسط معه على مقاعدته في الصالة وأنا أكتب النص فوق المكتب في البيت. إن الجمهور هو المتعبر الظاهري على كل العناصر في المسرح، لأن النص كالعرض تمام. لا يستمد أبز طفراته وهو إمكانية التجارب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص. وهذا فأنا لاأكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعدتي وكما أعيد أكتب وأنا وألف ناطق صراخه لنصي في كل شخصية أتوكلت عن الكتابة أحيانا لأنني أصغر عن نصنص الشخصية التي أرميها في النص، في طريقة التعلق أو الحركة أو استعجال عبارة معينة هي التي يمكن أن يتجاوز منها المشاهد أولا.

ولكن ليس معنى هذا أنني أساق وراء محاولة استرضاء الجمهور، ومن ثم التهيي على البناء الدرامي في أثناء الملاحظة - على العكس، إني مثل هذا الخمرس على استمداد الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرحلة في أن أكتب مايمكن أن يرضيه في الصالة. إنها محاولة لامتلاك الجمهور بدلا من الوقوف في أسره. ولم يوائى ذلك انعطافا بل بعد غامرة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية. لقد تعودت أن أأشاهد مسرحيات لي وأنا جالس في الصالة وفي تهايتها دائما، لأأربك الجمهور وأعاشيل تجاوبه، وأصبر بنهضة في تجاوبه، وأفعلل معه وفي في عبارة معينة ما يمكن أن أجهه التصدر من نصي، ولينان أنني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي ينطقه ويتصرف به الممثل أمامي على حدة للمسرح.

س. ماالتأثير الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للفرق ؟

ج. أنا لأأهتف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية، وإنما أسعي من خلال معالجة موضوعياتي إلى تثبيت مآلرأه من قيم صالحة يمكن أن يتأخر بها كيان الإنسان للمفاهيم، وفي نفس الوقت تنبيه القيم الفاسدة، وحاولته استبعادها والتضخيم منها بالسفرية اللاذعة. ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية، لأنها تحاول عرض الرقى الإيجابي ومن ثم إثارة شغفه بما أسهره به، واستكثاره لدى الجمهور وذلك أساس أنطق من إثارة شغفه بما أسهره به، واستكثاره لما أحاول أن أفره منه، بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله، ومن ثم

وأحداه وشخصياته الكوميديّة ، لأنّه متابعه الفرجة إلى أن تغلب عنه لحظة فصيح وعا يستحق من جانبه إيمان الفكر . ثمّ التردّد على ما قرّره منه وأقرّه بعده . من قلم وأوضاع ومفاهيم وطباع وتصرفات ومواقف .

التحرّك لرفض ما اكتشفت له عنه من أوضاع سيئة . وظروف وحالات شريفة . يتصرّف لها ولا يهتدئ مدى تألّوها عليه . ولذلك أحرص دائماً على تولّد خاتمة مسرحياني مفتوحة ليجارول اسرجاعها يه وبه ضمه . أو مع الآخرين . مستنداً إلى اللحظة التي أقدمها له خلال عرض النص بمشاهدة

يوسف إدريس

ولذلك نجد أن أعظم المسرحيات ليس هو المسرحيات التي تعالج أفكاراً بل عواطف. ومن هنا جاءت في رأني لحظة شكسبير وعطوره . في تناوله لوضع البيرة مثلاً ، نلاحظ التعقيد المسرحي إلى درجة الوصول إلى الأفعال بشكل يجد العمل المسرحي ويقلبه على مدى القرون الطويلة .

س : لكنّها عاطفة إنسانية بالية منذ الأول ، وسنقل إلى الأبد أبشراً .

ج : هي على وجه البتة عاطفة إنسانية لا تنضب ، بنفسك الأفكار ، لكنّها قابلة للتعبير . وهذا هو الفرق بين شكسبير وروبنزادو مثلاً ، الذي ناقش أفكاراً في فجر الاشتراكية .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ٢ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : في كل كتاباتي ، القصصية والمسرحية على السواء ، أحب أن أكتشف أنا الحقيقة . قبل أن أكتب أو في أثناء الكتابة . أحب أن أظل حراً في عملية الخلق ، وهذا ما يجعلني على الصبر والعمل مصاعب عملية الخلق ، والكتابة هي أن أكون أول من يعرف ما سيحدث . لأكتب عن أشياء معروفة قبل ذلك . وإذا كانت الفكرة التي سأكتبها مطروقة بالنسبة لي فلا بد أن أبدأ الكتابة من حيث انتهى التفكير . وفي خلال الكتابة أكتشف الحفيد الذي يلعبني إلى طلب المزيد من الكشف . أجل ، لابد أن يكون هناك شيء . فقل إن هذا الشيء جرموة (جرموة حلق ١) لا أستطيع تحديدها ، فقد تكون نغمة موسيقية ، ولكنها ليست جرموة بالهي الطي ، أقصد كانتلطف في علم الأجنّة . لابد أن يكون هناك شيء ما ثم يتخلل . وفي المسرح - على وجه التحديد - يكون هذا الشيء هو الموقف أو الشخصية ، بمعنى أن الهيكل العظمي للموقف ما يتخلل من خلاله الشخصية ، أو الهيكل العظمي للشخصية ما يدخل في مواقف . أما الخصيصة الأساسية للمسرح فهي أنه يحلّي بئال في وقت واحد .

س : بجل وديني ؟

ج : أجل ، فهو يجرّ إلى أسفل و يني إلى أعلى في آن واحد ، لكننا نغضب الإنسان إلى التماثل تشكل بانه عاوي . وهذا يتألي ما يحدث في حالة خطر الأرض ثم إخراج الدواب الناجع من عملية الخطر لتشكل أساس منزل أو حارة . وهذا تأتي سلسلة الخفيات المسرحية .

س : ماذا تقصد باختفيات المسرحية ؟

ج : الميالياتج الأول في المسرحية يحدد شكل الفصل الأول ونوعه ومجرده . الفصل الأول يحدد الفصل الثاني ، وموقفاً موقفاً ، بحيث يتحمّن أن يؤدي حدث معين إلى حدث معين آخر ، وهذا الحدث معين الآخر يؤدي إلى حدث معين ثالث ... وهكذا . هي سلسلة من الخفيات ، تدخل إليها

س : لماذا توجهت إلى الكتابة المسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ؟ ومي ؟
ج : عندما استعرض تاريخ حياتي في علاقتي بالفنون يظهر المسرح ليكون أول مجال في المجهت إليه . في المرحلة الثانوية أحببت القليل جداً . ولم أكن أعرف كيف أعمل ، حتى الاحتمالات التي كانت تجري لاختيار العناصر المناسبة لم أوفق في اجتيازها ونظمتها . وبفضل في الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية قرّنا عمل فرقة أهلية في المدرسة . كنا نكتب المسرحيات ونلعبها ثم نغلقها ، وهو ما لا أستطيعه الآن . وحتى عندما كانت في قبل الفرقة الرسمية للمدرسة بإختيار الأبطال التي تحتاجها المسرحية (الأكسوار) كنت سعيداً ، وأحببت البقاء خلف الكواليس في المسرح . في ذلك الوقت ربما لم أكن أدرك أن هناك طريقة للتفريق بين حيي الشديد للمسرح وعدم قدرتي على التخلّيل . هذه الطريقة هي أن أكتب للمسرح . وفي عام ١٩٥٥م كانت عمومي القصصية الأولى قد نشرت ، وكنت أكتب في ذلك الوقت أيضاً مسرحية (ملك اللقن) . وقد رفضت أن أكتبها مسرحية كبيرة ، لكن هذا لم يتم ، لا أعتقد ، فحصل ظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أي بعد عروسي من المختل . ووجدت أن مسرحية (المخاض) لتجان عاشور قد عرفت في أثناء فترة الاحتفال ، وأن لعباً مسرحياً جديداً قد بدأ ، فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات) ، التي عرفت مع مسرحية (ملك اللقن) .

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى في فنّنا القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفنّ البشري الأخرى التي تكتب ؟

ج : هذا السؤال أساسي ومهم جداً ، فأنا أحب أنواع الفنون بالرسم البالي ، عني أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة في الحياة ، حركة فكرية جسدية ومكانية أو زمنية ، وإذا كانت الرواية مجموعة من الحركات المؤدية إلى معنى عام ، فالسحر هو عكس هذا الخط البالي دائماً ، هو الحفر إلى أسفل لمعرفة الجذور الخاصة بالشكل الخارجي للحدث .

س : هل للمسرح خصائص معينة ؟

ج : للمسرح يستطيع حمل الموقف عن طريق الحوار .

س : أعتقد فرق بين حوار الرواية وحوار المسرح ؟

ج : الحوار في الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية ، أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية . فمثلًا هناك مسرحيات تستمع إليها من خلال الإذاعة ، وهناك مسرحيات نراها في المسرح بالظن . الأول تنصّر الشخصية فيها عن طريق الأذن والأذن وحدها ، أما الثانية فنصّر الشخصية واكتشاف عقدها ودوافع سلوكها إنما يبان عن طريق الحوار .

س. وكيف يتحقق هذا في الدراما ؟

ج. الدراما نوع من التفكير غامض على المادة الحسية. إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شيء فإن هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية. الدراما هنا تقيس الاستاتيكية، بمعنى أن هناك كاتباً يلفظ عند شخصيته ما ويطبق سمات طويلاً في وصف هذه الشخصية، ومع ذلك فإنه لا يضيف إليها شيئاً، وفي الشخصية كما هي، وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكي. وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة تعيش داخلها، فالقارئ أن الشخصية عند هذا الكاتب الأخير تنمو. وهذا هو طراز التفكير الدرامي.

س. من الكاتب المسرحي الذي لفت نظرك ؟

ج. كلهم في ناحية، وشكسبير وحده في ناحية أخرى.

س. أقصد من الكتاب العرب ؟

ج. بصراحة أنا لا أعجب بالأنكاز المبني على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها إلى فكرة. المسرح لابد أن يتجوى من كل النواحي وآخر مسرحية قرأتها هي مسرحية «بوليوس قيصر» وهي مسرحية سياسية. ولكن لتأمل في كيفية تناول الشخصيات فالشخصيات دم وطعم وصراع وطموح وتدمر. أما أن أقف عند حكاية العبد الذي أزال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصنع من هذه الحكاية مسرحية، فلا إنها نكتة. المسرح شيء خطير جداً، أخطر من أن يستعمل وسيلة للأنكاز السياسي، أو لكل هذا الغراء الذي نلعبه. ولذلك فإنني شخصياً لأعد كل ما كتبته إلا لمحاولات. ولكنني إذا كتبت في المرحلة القادمة فسأكتب مسرحاً حقيقياً. ول رأيت أن المسرح هو قوة ماتيكن أو يصل إليه إنسان من خلال موهبته، ومن خلال الفهم، ومن خلال الحياة. وهذه الأشياء لا تترافق بعامه إلا في سن متأخرة من حياة الإنسان.

س. هل هو نوع من التشيع في المرح ؟

ج. هو الضحك، وهو القدرة على التصاور وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية، لأن الإنسان الصغير السن هو في غالب الأمر أحادي النظرة، على شخصية سعد في اللحظة الحرجة، وشخصية فرور في «الفرار»، أما عن الكاتب المسرحيين العرب فإنني أعجب بأعظم درجات متطورة. نجاع خضور، سعد الدين وهبة، لطفى الخولي، الفريد فرج، محمود دياب، علي سام - تابعهم جميعاً وأعجبهم بأعظم.

س. هل تقرأ من النقد المسرحي أصوله ومبادئه وإتاراته المختلفة ؟

ج. إطلاقاً أنا ضد الدراسة في الفن. من الممكن أن أعيد متحرراً في هذا، ولكن هذا ناتج من تعليمي الفني. إن دراسة أي شيء ترهقك على التأثر بالفكر. وإنني إذا أتيت أقوم بعملية مفادرة، بمعنى أنني لا أدخل في تعليقات الدراما، لكنني أتكهن أو أسمعهم الحس. أقول إن صراحة تامة إنني لم أقرأ حلقه طوال عمرى بجانبني إلى دراسة أصول المسرح. إن ما أحسه أسمى أنه هو المسرح، وأن ما كتبه بشكل أو بآخر للمدى الذي وصلت إليه في فهمي للمسرح. وشأن في هذا هو شأن في القصة، فعندما أكتب الآن قصة قصيرة فإن هذا يجعل تعزيلي للقصة القصيرة في هذه اللحظة. وإن أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر، وهكذا.

س. ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج. التجريب في أي شيء ضروري، لكن التجريب ليس هو التجريد. كلما اختار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى استعراض وسائل جديدة، وللا فاقوسائل التقليدية لن تصلح. ومن هنا التجريب عندي ليس مقصوداً للهاته، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه، ما يؤد الدنيا ويضربها غير التجريب في حد ذاته.

بهرسية معينة في كل مرة، ومن أهم أن تؤدى في البداية إلى شكل لم يكن قائماً للمشكلة من قبل. هذا هو قانون الحتم المسرحي، وهو القانون الدرامي الأول. وأغرب مثلاً لذلك، لتفرضي أن هناك مشكلة ما بين أبي وابنه وأنه قد حدث نتيجة هذه المشكلة احتدام بينهما - أي موقف اجتماعي - عندئذ يتضح أن نعرف في المظهر الثاني وقع هذا الحدث على الأم. وهذا الواقع بشكل رأياً جليداً. ثم يرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا. إنها سلسلة من الأحداث يؤدي إليها الصراع بين الأب والابن، فتؤدى بنا في البداية إلى بناء المسرحية.

س. هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج. النتيجة واحدة للاختلاف. وقد تكون البداية فكرة حارة. أنا شخصياً أفكر في مسألة تشعبي في هذه الأيام، وهي نعمة الاستعانة أمام الكتاب على الحياة الذي يحيط بنا، قد تكون فكرة. لكما في الواقع نعمة لابد أن تتصدد في أشخاص من أعماق معينة. ولابد من معرفة لفظة هذه الأعماق للدخول معها في مناقشات طويلة، لأن المسرح عندي يبدأ معطاه قبل الكتابة.

س. عندما تكتمل الفكرة ؟

ج. عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب. في القصة مثلاً، قبل أن أفكر تبدأ الكتابة. ثم أفكر في أثناء الكتابة.

س. مسرحية الفرار مثلاً هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج. بدأت من شخصية الفرار. وعند وقوع الضماد بين فرور وسيدته نتيجة المضايقات السبب لقليل لفرور. وردت على نفسي مسألة الإراد في فكرة «الفرار»، وبدأت تتصمم في شكل مسرحي مختلف. ثم بدأت عملية البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية المصرية في خلق مسرح مصري. وكانت هذه الأشياء تأتي خيطة التداخل بالفكرة في شكل بدايات. أنا مؤمن بالتقاليد في الفن، وأن التفكير المبدع يحقق أشكالاً تشبه الفن، أما الفن الحقيقي فهو عملية تقليدية يقوم بها للعمل دون جهد. وهذا لا أؤمن من يقول: «أنا عسرت على عصرنا شديداً ولطفت ورثاً كثيراً». كل هذا هراء. إذا لم نخرج الفكرة كالصغار بركان من النفس فلا داعي لصفها بقوة من المياه العذبة. ول في هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير واضحة، ولكن الفن الحقيقي يكون واضحاً في النفس البشرية، فلا يتعصب إلا أن يحطم القشرة ويخرج. فإذا هو لم يستطع تخيلها كان معنى ذلك أن الخجين ميت، وأن أي عملية لتحييته فكراً، وسبه إبداعاً على الفرور، هي كتابة في موضوع ميت. لابد أن يكون الموضوع حياً، يخرج تلقائياً، ويخرج تحت ضغط الفكرة الملمعة الثانية، لأنه في هذه الحالة لابد أن يكتب، وإلا فهو الخجون.

س. هل تقرأ كثير من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج. بالطبع أقرأ كثيراً جداً. قرأت كل ما وقع تحت يدي تقريباً. لأنني أحب قراءة المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة.

س. هل الأسباب تتعلق بحب للمسرح ؟

ج. حب للمسرح أولاً. ثانياً لأنني أعيد المسرح أكثر الأشكال الفنية تنصصاً؛ لدخوله المباشر إلى لب المشكلة ووقعه فيها، في حين يتضمن على في الرواية أن أقوم السرد والوصف حتى أعرف من خلالها رؤية الكاتب.

س. تسي أن التفاعل مباشر في المسرح ؟

ج. طبعاً. ولذلك كانت رواية «توبيروك (A)» كلها حواراً، لأنني كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة. أنا لا أميل إلى تصحيح الوقت في الانزلاق إلى تفاصيل لا لزوم لها. قد تكون المشكلة أنني فنان مفكر، بعد تفكير الفنان وليس التفكير التقليدي. أريد فناً يدعو إلى التفكير، وتفكيراً يحقق الفن.

ليس له مير ولا تظلم له .

س : مسرح القطاع الخاص أيضاً يطالب الفراق ، لكن أظن أن المسرح هناك يمثل فكرة شاملة لمدة أشياء ليست للتمتع إلا واحداً منها .

ج : نعم هناك أشياء فكرية عظيمة . فمثل شكل المراكب (الحاكي) نفسه ، فمن يشاهد معركة (خاتكة) مسرحية يشعر أنها مصرية . أولاً لا يحدث التشابه ، ثم يتم جميع أكبر عدد من المشاهدات ، ثم يستعمل بعض البضى الأخرى ، ويقولون : شاهد يا فلان ! وفلان هذا يعنى المشاهد . وفى النهاية هي فى الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور المظالم الذى يحاول أن يبرز موقفه ويستعمل الناس على الأحرار على حوما يصل للمثل فى أية مسرحية مؤلفة ، فى أبرز موقفه واستعداد المشاهد على الممثل الأخر . وهذا الأمر يحار أيضاً استعداد المشاهد على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قصته . حتى نهاية الحركة (الخاتكة) المصرية تنص إلى المسرح ، فإذا هي انتهت بالمصاحبة كانت على النهاية السعيدة أو أظلم المسرحيات ، وإذا هي انتهت فى قسم البوليس كانت على النهاية الوبائية فى بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للمسرح فى حياتنا نحن المصريين .

أنا مثلاً عجزت عن فكرة مسرحية أسهل فيها أن الناس فى المادة يتعرفون فتح السطر وبهذه التعليل لكونت فى أن تحدث معركة (خاتكة) بحق بين اثنين من الممثلين ويقوم المخرجون على أفراس الأحداث فجدة ووضوح ، على أساس أن الحركة (الخاتكة) تبنت لبس عظيم وأساسى ، ثم يتضح أن رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الأخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن المسرح يجب أن يأخذ فى كل مرة كلاماً غير مرفوع ، فليس هناك شكل واحد للمسرح .

س : ليس هناك شكل واحد للمسرح ، وإعنا هو وسيلة أو محاولة لانقطاع الوسيلة غامضة الذات الجاهية .

ج : الوسيلة غامضة الذات الجاهية وإشارة الناس أيضاً . هناك مسرحية كتبها من فصل واحد وهذا فكرة المسرح هل هذه لفة بفكره فيها الجمهور ، لفة بألمى المتكلم مع الجمهور ، حيث يعتمد الناس ويتزل ناس ولهم من يكسب ولهم من يضربون أثناء اللبس يحدث موقف يتطور إلى مسرح يفكر فيه الأدهون . لتألفه تحتاج إلى استمرارية فى الشكل .

س : تعنى أنه مسرح مجرب ؟

ج : بالطبع هو مسرح مجرب . وهذا المسرح موجود فى أوروبا . وهناك مسرح تأمل لا يتكلم فى الممثلون بل يجلسون جلسة معينة ويقومون ببعض الحركات الجسدية التى يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صنت . وأيضاً هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس على الناس على بساط ، وليس هناك الغناء كالتى هو مجرد بل أصوات . ويقال الجمهور مع الغنى هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من المسرح فى رأى .

س : هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

ج : الغنى هو الذى يقود هذه الأصوات .

س : استناداً لفكرة المسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجاهية المصرية ؟

ج : خصائص الذات الجاهية المصرية تتلخص فى خصائص الفرد المصرى كثيراً ، بل إن فيها من الغيوب مايقرب غريب خصائص الفرد المصرى .

س : كيف ؟

ج : الجاهية المصرية ظلت إلى حد كبير وغير عادية ، على العكس من الجاهية فى الخارج . فلما لم يكون الفرد فى الغرب غافلاً ، لكن الجاهية هناك عادية . ولقد عرفنا عائد ، أما الجاهية فظالة فى أكثر الأحيان .

س : وما أوجه هذا الظفر ؟

ج : التوافق . إلا بمالاً . التميز إلى جانب الفرد على حساب الضعيف .

س : هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : كل محاولتى تجريبية بالمضى الذى ذكرته ، وهو أنى أقصرت إلى اختيار مجرب وسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

س : لذلك تقصد نظريتك فى المسرح ؟

ج : أعتمد أن نظرية المسرح ظلت على كمالها . ظلت لأن كل الناس يحاولون بالكتابة على طريقة المسرح ، فى حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال متعاقبة من الكتاب ، فستظل تشكل تراث مسرحى يستضاء به لحظة الإنتاج . الفزات المسرحى لتتصحر حدود للغاية ، هذا إن لم يكن معدوماً . قد يكون موجوداً بشكل تلقائى فى القولكثير مثلاً ، لكن فى صورة عمل فردى ، ومن لم يستطع أحد أن يعطيه . لم تزل هناك فجوة عميقة . أما ظلت هذه النظرية فربح ذلك إلى التصانها بأسمى الذى مد الطريق على كثيرين فى محاولة استكشاف هذا الموضوع .

س : ماذا ؟

ج : لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شيء خاص ، مع أنها فى الحقيقة ليست خاصة . هى فى نظرية فى فهم المسرح ، تنبى إلى أن المسرح وسيلة عظيمة . أى جسدية ، للتمتع الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة للتعلم .

س : تقصد عملية الانتقال ؟

ج : ليس عملية الانتقال فحسب ، بل الوجود فى حالة التحضر . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالجلوس على المقاهى ، بالزوار ، بكل الأشكال التى يصورها فيها الجسد ، لأن هناك مايسمى بالذات الجاهية ، التى تجرل بيتا وبين التجمع والتجاسى والتألف . ومن ثم للتمتع - فرديتها الشديدة التى ينهى على المسرح علمها وانتزاعها حتى تعود بتجديد من الرواد الفردى وكأرسى الذات الجاهية ، تريد تواصلاً جامعياً يحقق ذاتاً أكبر من مجرد اجتماع شخصين أو ثلاثة . لديه ذاتاً ليس هذا حدثاً إلا التوصل إلى حد ذاته . هذا التوصل الذى يزدى إلى عملية التطوير التى تحدث حيناً أرسطو . الإنسان عندما يفرج سترها من المسرح فإن هذا يعنى أنه تواصلاً مع الناس فى مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يصل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التوصل أو المسرح بدرجة عظيمة للغاية .

س : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور فى المسرحية ، بمعنى أن يمتطوئ عريضة توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة فى إظهارها .

ج : فطنت هذا فى مسرحية «الفراق» .

س : لكن المشاركة لا تتحقق ، بالرغم من أن بها جزءاً كان متروكاً للمشاهد .

ج : هذا صحيح . كان هناك جزء قد تركه للمشاهدين ليرد فرغهم عليهم .

س : وكانت نظرية متقدمة فى وقتها ؟

ج : طبعاً متقدمة جداً . عام 1993 كان هناك شيئاً جديداً ، قد يكون فى العالم كله ، كان الجمهور - بعد انتهاء العرض ، ولم أتأه ورفق أنا وأخرج فى الخارج - يأتى لناشيتا . وكنت أريد هذه المناقشة أن تم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهى الاستئناس بالجمهور . والتجربة فى رأى ما زالت مفتوحة حتى الآن ، أظن أن يخرجها من يستطيع أن يتألف الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست غريبة على المسرح المصرى ، فعل الكبار كان يتألف الجمهور (الدورق فى قافية معه) ، ويعطى صرخة ويصرها كثير . المناقشة ظلت من مقرب للمسرح ، وأنا لم أتمنى إيجاد ، وكل ما هناك أنى وضعتم هذا الجديد مقرباً بفكرة المسرح التى هى فكرة المقامدة العنيفة : أن الجمهور إذا لم يكن مشتركاً فى العمل المسرحى لكأنه لم يمسحوا . وإذا لاحظنا المسرح فى القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور («يرفع» ويرفعه) كما يقولون) من أجل أن يمسك . هذه (الزخرفة) هى محاولة من الجمهور لأن يتصحر ، لكنه تعسر متعصب ،

س: كيف جاءت هذه النتيجة ؟

ج: جاءت نتيجة للظهر . لقد عشنا سنوات طويلة في الجو الجاهلي . كان القهر مهيمنًا ومرتكزا على الجماعة . وقد استطاع الفرد القرد ، أما الجماعة فلم تستطع . الذات الجماعية هنا مضروبة ضرباً مبرحاً على مر العصور ومن المستعمرين كانه ، بل من المستعمرين أنفسهم . وفي ذلك كانت جماعة . حتى مسرح القطاع الخاص يهرط بقسوة على هذا الور (أخى) جين الذات الجماعية) بكتات جنسية غبية غير شجاعة .

س: أليست الذات الجماعية تتكون من مجموعة أفراد ؟

ج: لا . الذات الجماعية ليست مجموعة عديدة من الأفراد . هي ذات جماعية كما في جملة النسل .

س: بعد القهر والظلم للذات الجماعية ما للملايح الأخرى ؟

ج: أنها تكوّن أي فكر ، وتريد أن تأخذ الأشياء جاهزة ، وتوجب بالثبات العقلية لأبداً بغير حاجة إلى أي جهد من العقل كي يتصفها ويصرها ، وتحب السيطرة من ضعف الآخرين .

س: لكنا نحب السيطرة من ضعفنا في الوقت نفسه .

ج: لا ، بل هي تصعب لذاتنا ، ونسخر من ضعف الآخرين ، وهذا يرجع إلى الجين الناتج عن القهر . وهناك أيضاً خصائص ليس مجال ذكرها الآن . ومن هنا تأتي دعوى المسرحيين وكتاب المسرح والكتاب الناشئين أن ينظروا إلى الموضوع من زاوية أننا إذا أردنا إقامة مسرح لإصلاح الناس والأخلاق فعلياً أن نبدأ من الذات الجماعية ، لصالح الذات الجماعية فيه صلاح الأفراد وليس العكس لأن الأفراد ليسوا هم المشكلة .

س: عندما تكذب للمسرح أجباً تخاطب : الذات الجماعية الرديئة أم تلك التي في الدنيا ؟

ج: الذات الجماعية واحدة في المثنية أو في القرية ولها ملامح محددة ، قد تختلف درجات لكن اللون واحد . وفي رأيي أن الصبري الخليل يخاطب الذات الجماعية ، فأني مصري خليل يحمل طبيعة تكوينه نفس فكرة التراموا ، وهي إشارة للخلل الجماعي والوجدان الجماعي .

س: أي إشارة من أجل التطهير ؟

ج: محاولة تطهيره أو كشفه للناس من أجل رؤيته وإصلاح هويته وديناميته .

س: ماصوروك لاجماع للمسرح في المرحلة القادمة ؟

ج: بدأت أدرك لماذا نحن المسرحيين فاشلين في إصلاح مجتمعاتنا . ذلك لأننا لا نملك الذات الجماعية صالحة كافلة ، ولا نركز عليها دائماً تركيزنا على الجيب الفردي . وهذه فكرة غريبة ، لأن الخطيئة في الغرب فردية ، فلماذا أن ننتسب الجيب إلى الفرد . ونحن على العكس من ذلك ، فالخطيئة لدينا صليبية جماعية ولابد أن ننتسب الجيب إلى الجماعة ، وأن نحملها هي الخطيئة . وبذلك نحر الفرد من تأثيره السيئ عليه .

س: هل نتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم نتركهم يتحدثون بمزول منك ؟

ج: براعة الكاتب المسرحي تتبدى في قدرته على أن يعيد الشخصية من نفسه ، ولكنه يقارب منها ويعددها عنها في نفس الوقت ؛ يقارب منها بأن يزوجها بآثار ما يستطيع لذاتها هي ، ويعددها عنها بأن يجعلها مختلفة عنه . ثم إن الإبداع من الشخصية ينتج للكاتب حرية في تناولها . فلهذا نكون الشخصية قريبة من الكاتب لا يستطيع أن يلبس فيها أو يضيف إليها ، ونقصد أن يجعلها تقول وتكلم . ولكنه عندما يمدحها من نفسه لأنه يتصرف في حيلة وموهوبة .

ولذلك كان هناك نوعان من الصراع الدرامي : الصراع الدرامي السهل ، وفيه يكون الكاتب بطله ؛ بمعنى أنه يجعل منطق البطل أقل قبلاً من منطق الشخصية الأخرى . فتصطب هذه الأخرى عندئذ في يسر . أما الصراع الدرامي

الصعب فيه يعطي الكاتب الاثنين معاً ، ومثل على ذلك خطبنا ماركس أنطويرو ويروست بعد مقتل فيسرو . حيث يكاد الشر يلدغ من لثاه الخطيئين .

س: هل شخص مسرحك لم يوجد متعين سابق على الكتابة ؟ أم هم دائما عموقات جديدة ؟ وإذا كانوا عموقات لك فكيف تشكلوك ؟ أم زاهم يتشكلون من تلقا أنفسهم ؟

ج: ليس هناك شخصية تتشكل من تلقاء نفسها . هذا نوع من الدجل . الكاتب هو الذي يشكل بطله بدون أدنى شك . لكن السؤال هو : أي نداء هذا الذي يجمع بين الكاتب وبين تشكيل بطله . هل هو نداء النزوة ، نداء الجين، نداء الثقافة ، أم أنه نداء صوت فردي لشخصية ، كل هذا يتوقف على موهبة الكاتب وعلى شخصيته

س: هل تشكلك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج: للمشكلة الأولى في المسرح هنا في مصر هي مشكلة الطغام – الملقود للأشرف بين الفرج والكاتب ، وأيضاً يهبها لانتقام على أساس التحاب بل على أساس الاختيار ، سواء من مؤسسة المسرح أو من القطاع الخاص ، ولولم التعاون والتحاب يهبها لفلان أشياء خطيرة فيها . لكن إذا كان هناك اختلاف وتنازع فإن الخضم إغراق العمل المسرحي حتى إذا كان جيداً . وإذن فلا هي للمسرح من الفرج ، وأيضاً لا هي له عن الكاتب . ولكن يحدث دائماً في المجتمعات الفقيرة فيها نوع من التنافس حول الشهرة ، وهذا عجيب . وفي رأيي أن العلاقة بين الكاتب والفرج هي من أصعب العلاقات التي تنشأ عليها الحركة المسرحية ، أو طفل إياها العلاقة بين الممثل والفرج والكاتب ، فلا يمكن أن يقوم مسرح بمزول عن هؤلاء الثلاثة .

س: هل تضع إمكانات العرض المسرحي في ذهنك – كالديكور والإضاءة – لحظة الكتابة للمسرح ؟

ج: قطعاً . يكون هناك تصور لهذه العناصر في ذهني ، بل من الممكن في أن أصرح المسرحية في ذهني . لكن لماذا أذهب إلى الفرج ؟ لأنه يمكن أن يضيف بعداً للفرجة في المسرحية التي كتبها ، لأنه ينظر إليها من زاوية فنية إخراجها إلى الجمهور . وفي بعض الأحيان يشكل لدى الفرج الطغام يختلف عن الطغام الكاتب أو رؤيته ، فجاء عندئذ لي تلطع النص المكتوب لسراً لتحمل الطغام . وهنا ينشأ اختلاف بينه وبين الكاتب . ولأن المسرح هو وسيلة نشر العمل المسرحي فإن الكاتب يقع في حرج ، لأنه يريد أن يقول شيئاً مغايراً لإطباع الفرج . وهنا تصبح أهمية الطغام في هذه العلاقة . ومن خلال تجربتي فإن بعض الفرجيين كانوا – لأشرف – يسألون كل من صبراني للمسرح وطهيد الصواب ، أمستطال أن صاحب المسرحية ، لا استطال أن رأيي في غير صبرهم . وهذا غير صحيح ، لأنني حريص على أن تكون العلاقة بين الفرج والكاتب علاقة تفهم ولحجاب مستمر .

س: والفرقة والحوار – هل يكون تركيزك عليها في الدرجة الأولى ؟

ج: كلا ، فتركيزي يتصرف إلى كل اتجاه ، حتى الحركة المسرحية أرمها، وحتى الملاحظة التي تالها بها الكليات أعددتها . هناك بالتأكيد تصور كامل للمسرحية .

س: من التكميل في مسرحك ؟

ج: كيف ؟

س: بمعنى هل أنت – الكاتب – هو الصوت التكميل مثلاً ؟

ج: بالطبع لا . التكميل في مسرحي ماصوروك أنه الحقيقة . وأنا لأكتب من أجل أن أعلن أن هذه هي الحقيقة ... كلا ، المسرح عمل في مثل أي عمل فني آخر ، يحاول أن يقول شيئاً ، وهذا الشيء هو الذي يتكلم في المسرحية ، سواء على لسان الأبطال الخطيئين المتصارعين أو على لسان الصراع نفسه .

المكلم في مسرحي هو الفكرة التي تتضمن المسرحية

س : كيف تمهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرًا من الوعي به ؟ وكيف عتقت ؟

ج : إنني أفسد لها : هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود درامي أم وجود جمالي ؟ الفؤاد هنا ليست فيه همم الدراما . الدراما مقابل الجمال . ومثل البلاغة في القصص جسد الدراما في المسرح ؛ عني أن كل جملة حوار في المسرحية لابد أن تكون غامضة جدًا بحيث لا يستطيع أن يفهمها إلا شخص يعينه في موقف بعينه . في لحظة بعينها . وبعد الحيلة إلى قلبها . وهذا يصبح كل لبنة في المسرحية لبننة درامية متحركة كل نحو يفتح المسرحية طوال الوقت إلى المعنى قلما والإيهام

س : الإيهام ؟

ج : نعم الإيهام على ضوء السيرة الذي نقبته طوال الوقت لدى أحياء جديدة ، مع كل حركة درامية لاكتشف شيئًا جديدًا ، عاطفة جديدة ، أو حيلة جديدة ، بشرط ألا يكون هذا الشيء جديدًا فحسب ، بل دراميًا في نفس الوقت ، يدخل في موضوعها ، ويخدم عملية الصراع التناشئي في فاضل هذا الموقف . أعتقد أنها صعبة وفي حاجة إلى أمثلة .

س : نعم هي صعبة حقًا ، وفي حاجة إلى أمثلة .

ج : ليرجع إلى خطيبي ماركس أنطونيو وبروس في ولاء بوليس فيسر ، فكلامها يبدأ خطيبيته دراميا . لقد تكلم ماركس أنطونيو عن هاشم بروس ، وكان كلاما عظيم في حماسه زاد من صلصام الإثم فيما أرتكبه من جريمة . هنا نوع من الظكر الدرامي ، الذي يجهد به نصيبه يريد أن يخلصه إليها ، وهذا مايعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الخطيبي بتساؤل عن الجريمة التي ارتكبتها هذا الرجل (بروس) ، وعيانه لفصلته ، وهكذا . لكن ماركس أنطونيو بدأ الخطيبي بتصيد هاشم ومآثره ، وبين صدافته لقيصر ، وكل هذا يظهر هنا ليس بالرجل العادي وأن جرسته ليست عادية كذلك . وهنا أعتقد أجددت شكلا دراميا . وهذه هي فكرة الصراع الدرامي .

س : هل يقتضيك تحقيق هذا قدرًا من الوعي به وكيف عتقت ؟

ج : ليس وفيها بل قدره ، أقصد موحية ، وليس كل إنسان قادرا على حمل حوار درامي حتى إن فرافرت لديه ثنية الحسة ، ول لابد أن يكون قادرا على جعل كلامه دراميا . حتى الجملة - لابد أن تكون درامية ، أي مطعوية على صراع ، فيها الشيء ولها لقيشه أيضا .

س : ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقرائة ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذلك دار عرض بعينها ؟

ج : أحيانا يكون في ذهني دار عرض بعينها ، ول للمسرح الذي سيعرض عليه المسرحية ، أو مجموعة القائلين . وهذا ليس حيا . وهدف للمسرحية هو هدف الفن عموما : الإبداع المنتج الجديد .

س : الإبداع والإفادة ؟

ج : الإبداع والإفادة والتوصيل .

س : هل يمكن الاكتفاء بقرائة المسرحية ؟

ج : بالطبع لايمكن ؛ هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : هذا سؤال مهم . يعني أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأنه أعاصيب ذاتا جامحة مصعوبة . وهنا يخفف الأمر من كآبة إلى آخر وفقا لقدرته على التفهم وعلى محاكاة الذات الحامية ومساها . وتأتي هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلا من كثرة مشاهدتي لدراسيات استطعت أن أعرف كيف أؤثر .

س : كيف

ج : أضع مايسمونه بلغة المسرح (إيهيات) . بعضها يسهلح له الجمهور (يفهم) ، والأخرى لأبعية الجمهور أدنى انتباه

س : تأخذ مثلا على ذلك ؟

ج : في التفرير مثلا ، عندما يتصرفون الفراريف العمل . وسمعت ثلاثين نكتة منها ماهاووب معه الجمهور ومنه مالم يشع به . وعن هذا الطريق أستطيع أن أفس خصال الذات الحامية المصرية . ماذا يحب مثلا . ومن خصائص المصريين حيم الشديد للعب بالكلمات والأمثال ، والمقالية ، وبغير الحروف في الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة . فإذا قدم الكاتب المسرحي عدة أعصاب باللفظ أو غيره فبج المسرح يسهلح للجمهور . وهذه خاصية من خصائص الذات الحامية المصرية

س : بما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ؟

ج : يستمع الكاتب بقدر إمتاعه للذات الحامية .

س : أنت لاتمع فحسب ، وهذه هي مشكلة المسرح المصري ؛ أنت تمتع وتوصل رسالة .

ج : وهذه هي الرسالة الممتعة .

س : هل هو نوع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : كلا ، ليس نوعا من الاستدراج . لابد أن يبي الرسالة بمتعة حتى من الناحية الأخلاقية . أنا لأقول لك مباشرة إن الفصل لغيره وإن الكذب رذيلة ، فهذه رسالة غير ممتعة . ولكنها تكون ممتعة إذا قدمت لك نصا مسرحيا تستلطف من خلاله أن الفصل تمتع ، دون أن أقول ذلك . وهذا لايتأت إلا في حالة الاستمتاع به .

س : ماالذات الأخلاقية لدراسياتك ؟ هل هي غاية معرفية أو عرد إثارة وتحريك لتلوق ؟

ج : نستطيع أن نقول إن أهداف الكاتب المسرحي كدواول لزم . وهناك دأورا كبيرة يصنعك فيها . وهي أن يغير البعيرة .

س : مامفردات هذا التغير ، أو القيم التي يرمي إليها هذا التغير ؟

ج : أن يحيا الإنسان سعيدا . ليس هناك شك في أن سعادة الفرد الفاضل هي الهدف النهائي . وما أن سعادة الفرد لااستطيع إلا في مجتمع سعيد . كان الهدف النهائي هو سعادة المجتمع . وما أن سعادة المجتمع لااستطيع إلا عند زوال الظروف التي تجعل الإنسان ميسما في المجتمع ، فمتدلل تكون السعادة فدينى أو أكون أنا ضد السعادة . ليست أقصد السعادة بمعناها الوجودي ، بل بالسعادة في أن يسي الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد . فالضيق الجسم الإنساني يسي ليزيد وظيفته بشكل طبيعي لا إرهادي فيه ولاكسل . وهناك شعر انطرب بالسعادة . وسعادة الإنسان تكون في إتاحة الظروف له لكي يزدى وظيفته في المجتمع بمتعة واكتاف . وأعتقد أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية ، لأن الاشتراكية ليست هدفا للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مسرحين . وأن يعملوا في نشاط . ليست السعادة مرادفا للكل والتم والحرير والتفلسف والسيارات الفارهات ...

س : قد يكون تحقيق الذات ؟

ج : تحقيق الوظيفة عن طريق أداء الوظيفة .

س : وظيفة الإنسان ؟

ج : نعم وظيفة الإنسان . حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته ، لأنه ما زال مشغولا بالنظام والفراب والتناضل . وعندما يزدى الإنسان وظيفته يكون أرق كثيرا من مجرد أن يوجد ، مجرد أن يعيش ، مجرد أن يظل صحيحا سليم الجسم .

الفريد فرج

المسرح.. والأخلاق

لست حية حملت إلى من الوطن دعوة أن أتلى بقاء مجلة «فصول» في مقال عن تجربتي المسرحية، بعد حية عن القراء في بلادى امتدت سبع سنوات.

وإذا كان هندي اليوم ما أقدمه للقراء عن «تجربتي المسرحية»، فإن الهزاني عن المسرح الذي بليت له معظم العمر هو المدخل اللازم لوصف جوهر هذه التجربة، التي لا معنى لأشواكها منذ صار هذا الفن حرفة وصناعة.

ومن الطبيعي أن كنت في طريق الطريقة المثلثة أتأخرى بمشكلات الحزب جملة من أساتذتي وأبطالى، ومن بينهم شيخنا رفاة الطهطاري في السودان، ومطرب صبر في فرنسا، وعبد الله التندج في محبة بأعراق الريف، وروب السيوف والقلم، الشاعر الخالد، محمود سامي البارودي في مرندب، والشيخ محمد عيده في استانبول، وأحمد شوقي في أسبانيا.

وكنت أتأخرى بمشكلات زملائي من أبناء جملة مطربين في الوطن العربي وأوروبا، أو محترفين في الوطن لا يعملون، فأقول إلى في جملتهم لست إلا قضية صغيرة وجيزة وشخصية، ورست إلا ألا لا يبقى في أن أترجع من تياره.

وكنت أترقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أنباء الفنانين الكبار الزائرين لصر، والحفاوة بتد حوهم كألفواس النصر تتلأأ حلها أصاؤهم، فرائد سينارا، روسوس، إليزابيث تيلور.. إلى آخر المدللين، فأرشد مع الحكم الكبير، الشاعر الوطني أحمد شوقي، قصيدة الحزابه الرائدة:

احتفال النهار والليل ينسى
الذكرا في الصبا، وأنعام أنسى
وسلا مصر: فصل ملا القلب هنا
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
كلما مسرت الليالي علبه
رق، والمهد في الليالي نقسى
مستطار إذا السواصر ردت
أول الليل، أو عوت بعد جرس
أحرام على بلائسه السود
ح حلال لسطير من كل جنس؟!

وعطدنا في المسرح، التي لم نجد هنا أبدا، قد عطها لنا برامج ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق سائر المسرح القومي العربي بالأزبكية، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا، وشاعرهم الذي أبلى تحت لوائه..

كتب شوقي فوق سائر الأزبكية بيته الشهير:

وإنما الأمم الأخلاق ما سبق
لبنان هو ذهب أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا السائر القومى الجميل متين علما ونها، مع دوى الدقات أومع رنين الجرس، يتوقون بشغف أن ينحصر عن سحر من البحر، وعن حياة من الحياة، مما يدخروهم من إبداع وجهال، تحت شعار لا يلى، هو عطية الفنانين والجمهور المسرحى جميعا، ومتعلق ذلك التواصل المسرحى بينهم، وبعدها الواضح لصلفى أن الفن راقد من روافد الأخلاق القومية، معنى ومبنى، نهما وحاية.

ولقد كان بعض الآخيلين بظاهر البيت الشعرى يحسون أن أحمد شوقي قد اختاره زينة خبير النصبة، وركبة للمسرح الأخلاقى بالمبنى السطحى للكلمة. ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا بفضهم إياه الشاعر الكبير، وفي سياق إنتاجه المسرحى ذاته، لفهموا المعنى الذى يقصده بالأخلاق، والذى يستمد دلالة ما بينه الحكم الكبير أوسط «الأخلاق».

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفها العقل بالقياس إلى نموذج أو مبدأ عقل . وقال إن غاية الإنسان هي أن يجيا في مجتمع ، وأن يتحلل بالفضائل الاجتماعية . وعلى رأسها فضيلة العدل . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بقيادته . فإن الإنسان - وعنايته الفضائل الاجتماعية - هو حيوان سياسي .

ويسرى هنا أن التمس من الذكرى ركني يجب محدود من كتابه « مجتمع جديد أو الكارثة » حول أرسطو . حيث يقول .
« كنت متألوا عما أفرعه من رأى أرسطو في السياسة وكيف يمزجها مفهومه عن الأخلاق . ففى كانت الأخلاق في بانية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه . فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق ، لأنها لا تريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة في مجموعها ، وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه لها واضحا إلا أن يكون حاصل جميع الخير الذي يصبه الأفراد » .
وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه « فن الشعر » . فقد أكدها بقوله « يلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تسمى صلبها المميزة ، وهي : القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء » .
وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شوقي ليزين جبين مسرحنا القوي العتيق ولهم دعونه على أنها تسمى .

أن المسرح أخلاق بالضرورة .
وأن الأخلاق اجتماعية .
وأن السياسة فرع من الأخلاق .
وأن الشخصية القوية التي يعكسها فن المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية . أهي القيم وللثال العليا التي يلزم برسانها كل فن جيد .
على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا ، ينشد الانسجام الاجتماعي ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية . وبهذا بالضرورة سيطر من الأفكار وأعطى السلوك الاجتماعي ، وينتد بأعضائها .
ذلك هو الفكر الذي انتهت إليه من خلال مجرى الشخصية . وبحث مع أفراد بالفضال من جزائه . وتعرضت به وإياهم .
لنرم والتشهير والاضطهاد .
لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال مجرى الفنية هي التقاعى والزماي . والتي صرت أنشدتها وأحس عليها فبا أكتب للمسرح .
هي .

العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - امتصاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية - العمل والإنتاج والمسؤولية الاجتماعية - تكريم العقل - الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بندق - سليمان الحلبي - صكر وحرماية - الزير سالم - النار والثرثون - على جناح التبريزي وتابعه قفة - زواج على ورقلة طلاق) .

وكتب والزماي في مواجهة مفاجئة مع إرادة بغى أن تقصر المواطنين على قيم غير القيم - من ييبا :

- التعريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة الموقفة بالتواصل القومي العربى .
- التنافس والنسابق الفردى بديلا عن التضامن الاجتماعى .
- « المظهرية » بديلا عن العمل المنتج .
- المسؤولية الشخصية بديلا عن المسؤولية الاجتماعية .
- التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بديلا عن الواقعية التي مناطها العقل .
- توهم الحلال محررا عن الهوية القومية تحت الشعارات الزائفة « الفن للفن » و « عالية الفن » .

وما أزمة المسرح في نظري سوى نتيجة للمعاملة المتصفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية ، وللمعاملة المتصفة من خارج الحركة المسرحية لنقى القيم التي لا يقوم مسرح في الدنيا إلا على أساسها . دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية ، ولانعدام القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها .

إن القلم الذي يوقع قرارات الحرمان ونفى القيم ، لا يستطيع أن يعبر الهوية القومية والاجتماعية لمجهر دافعى التذاكر الذين يمكنهم حرمتهم ، الباقية والأصلية دائما ، في الدخول إلى المسرح وأخروج منه .

وإذا كان في أن أستطرد في وصف مجرى المسرح إلى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحي ، فإن أحد المدخل إلى كل ما سمعت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحي بخاصة ، وللحركة المسرحية بعمامة .

ولم أحد عن التزاي « بالأخلاق » ، أي بالقيمة الاجتماعية للمسرح ، وأنا أسمى للحالات الشعبية . لم يكن سماعي في فراخ ، وإعما عمدت إلى العودة إلى الأصول والنتاج الشعبية لفنوننا التصويرية والاستعراضية السالفة ، تهيئة للأصالة والتجديد ، وللهوية الوطنية لفننا الحديث .

هذه العلية استلهمت وثائق الفنون الشعبية . ألف ليلة وليلة ، والحافظ ، وملحمة الزير سالم ، واستلهمت من نوع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية) والميلودراما الشعبية (جواز على ورقة طلاق) ، وأعذت للفصحى مكانتها على منصة المسرح حتى في مجال الكوميديا الخفيفة .

ولم أتورد في الإيماء إلى الفن الشعبي عندما لاحظت أن المسرح الشعبي يجرى رسم الصورة الشخصية (البورتريه) ، في حين قد تخلص المسرح في العالم الغربي من هذا الشكل الفني .

وبذلك رسمت في مسرحياتي «الشخصيات المثبتة» ، والأفلايات الميلودرامية ، واحتلت بالبيان الفصح . وبالتوارن الزخرفي العرفي ، وبالتوازل بين النسخة والجمهور . لا على الطريقة الريختية . التي أحبا وأقدها . بل على نسق أصولها في المسرح الشعبي عند على الكسار والمصري وسامح العطار .

ومع ذلك فقد كنت حلوا للعبة . يظن لا تستدعي أحلام الماضي وأوهام العصر الشعبي التليد . ولا أتق تحت وطأة الانهيار بالأصالة الشعبية فأبعد عن يقيني أن المسرح المصري والعربي هو من أدوات التحديث الاجتماعي ، وهو دعوة للتقدم المصري والمستقبل .

إن فن المسرح في بلدي ليس معزاً للعبة أو الماضي بل هو جسر للتعبير نحو المستقبل . ومن ثم كان حرصي على أن يكون جوهره العقل والمنطق . وإيقاعه البهجة والتطور .

إن فن المسرح كما ينبغي أن يكون من أدوات التأسيس القومي . ووحدة الفكر والوجدان الوطني . وبالتوازل الطبيعي للثقافة الوطنية العريقة . فإنه ينبغي أن يكون كذلك هو للفصل للامزج لمركبة التحديث الاجتماعي . أخصي للتنصت والمدينة والتعلم والعلم والقيم العقلية المصرية .

إن المسرح الحديث مرادف لعمليات الغزو الاجتماعي هذه الغلبة والخرافة والتواكل والطبقة المحقة والتخلف والتزاي ، وهو سلاح للمدينة في صراعها لغزو الريف بنور المدينة . ومن ثم تحرير الريف من قيده المتخلفة من عصور النجاسة والفلاحة ، دون إحلال بقفرووات البهجة على أساس من الأصالة .

ولقد يجد القارئ في ذلك الأمر جدلية دقيقة . غير أنها ليست إلا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما يصطغر في مجتمعنا من جدلية تنشده الاستغلال وتشتت الهوية القومية ، وتشدد التفرقة والمثلية بالهمة ذاتها .

ولقد كانت أصالة مسرحنا شاذل حينئذ . راجع «قالبنا المسرحي» لتزويق الحكم ومقدمة «الفرار» ليوست إدريس . وكثافي الدكتور على الراعي الراعيين «الكوميديا المرحلة» و«مسرح الدم والدموع» . وأيضاً فإن الحداثة كانت شاذلنا ، ولكني كان يؤلّي ويصغر أن الشعبية التي يسمي إليها مسرحنا تليدها وتعيدنا وتصددها طبيعة المناطق الحرفية التي تحدد إقامة إبداعنا المسرحي .

معظم دور المسرح تتركز في وسط القاهرة والإسكندرية ، وأسعار التذاكر تحدد جمهور المسرح المحتمل في دائرة مثلي الطبقة الوسطى . فضلاً عن أن مقفوس المسرح التقليدي ، وطبيعة وسائل المشاهدة المسرحية في بلادنا ، مازال من عوامل اغتياب مسرحنا في زحام الحماهير العريضة .

ولقد عملت مدة في الثقافة الحرفية ، ونظمت أفروا كتيبة من النشاط المسرحي على بعد مئات الأميال من القاهرة ، وكنت أرى أرى العين المثانة تلك الحدود المدنية التي لا يمكن أسرحنا الحديث اجتيازها بوسائلنا المتاحة ، ورأيت ذلك الحرام المسرحي العربي العميق الذي هم معظم أرواحنا . وهتنا خلف تلك الحدود النجاسة . ولكني عملت دائماً أن ذلك ليس قصوراً ليا ينحصر حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضاري يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويطلب من الجيل بلذ الجهد من أجل التطلع عليه ويجاوزه .

ولقد كان أعشى ما أعشاه ، وهوما أوضحته كتابتي في السابق – وإن كانت علاقة ملاحني هذه بالفن المسرحي علاقة غير مباشرة – أن يتعكس الغزو ، بسبب المهجرة الكتيبة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعليم ، وفطاري قد يصفع النفع المدفوع والتنمية ، فتطلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة المصرية . ومع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد للقيم العلية عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة . وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية ، بنجلا عن التطور بالتطور البطيء ، والتطلع إلى المستقبل .

كنت أعشى أن يتعكس الله للذي ، فيقع الغزو الريف للمدينة بأفكاره القفورية ، وبالتواكلية ، وأعطط السلوك المتراخي ، بدلاً عن سلوكيات الحد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانكسار التيس تحت المشغرات الزائفة للأصالة وأصلاق الريف . ومع ذلك فإن ما أزال على لفة من قدرة المدينة ، وقرقة حينئذ ، وأعد في وفنون عصرى الجليدة كلها من قراءها القادرة .

إن نجحني المسرحية المتواصلة وانطباعاتي الفكرية ، قد فصع عبا مسرحياتي أكثر مما أستطيع شرحه بنفسى في مقال للقاء . لذلك مسطرت هذه السطور بكل مشاعر الاحترار للقاء والمطعمين والدارسين عن اجزائي على التطلع على مهنهم ، ومجازوني الحد بشرح ما يحق لهم وحدهم أن يشرحوه لقرائهم – هذا إذا كانت مسرحيات مستعجلة كل تلك الحماش والخواشي التي أغرضت بتوجيهها دعوة كريمة من مجلة لفرول الفراء ، حملتها إلى نسمة طيبة من وطني .

ج : مارست التجريب وأحب أن يمارسه غيره . وقد عارسه من جيلنا والأجيال السابقة كثيرون . جرت « التراكيب المسرحية الشعبية » ، وهي الشكل الفني المسرحي وحدهم المطار والكسار ، وذلك في مسرحي « عسكر وحرابية » . وجرت « الميودراما الشعبية » ، في « جواز على رولة طلاق » . وجرت صياغة الكوميديا باللفصلي ، واتخاذ جو التراث الشعبي والأدبي إطارا مسرحيا . وحاولت كتابة التراجيديات بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية . وجرت المسرح السياسي الحديث في « النار والأزهر » ، كما جرت موهبي في الكوميديا والتراجيديات والميودراما والمسرح التعليمي . ولم يمتنع النجاح أبدا من التجريب في مجال جديد على . وقد كانت النتيجة في كل الأحوال بالنسبة لي ولا أفتح به مرهبة .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم تتركهم يتحدثون بمنزلك ؟

ج : أنا لا أتحدث في مسرحياتي ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكنني أختار المتصلين .

س : هل شخص مسرحك لم يوجد متين سابق على الكتابة أم هم دائما عقوقات جديدة ؟ وإذا كانوا عقوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصيات المسرحية لما وجود في مجتمعنا وفي حياتنا .

س : هل تشغل إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتداخل فيه من عناصر أم يكون تركيزك على اللغة ولحاور في الدرجة الأولى ؟

ج : تلهغن جدا إمكانات العرض المسرحي ولقداته الفنية . أنا أكتب للمسرح أدبا مسرحيا أصورا على كل يمكن من مجالات العرض المسرحي .

س : من التشكل في مسرحك ؟

ج : التشكل في مسرحي هو الناس في عصرنا .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يتبنيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الروي به ؟ وكيف تحققة ؟

ج : الإنسان عبور في حبه الإصلاح وإقامة العوج ونشاند العدل ، ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامي في مسرحياتي ، أسقطها بأدوات الفن المسرحي .

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها أم أنك تكتب للمسرح ولتحدث دار عرض بيتينا ؟

ج : أكتب للمسرح لا للعرض ، وهدف أي مسرحية جيدة هي إثراء حياة المشاهد الفطرية والوجدانية وتثقله الفني . وربما كان هذا هدفا قاصيا بالنسبة للواقع لكليلة .

س : هل تأخذ بالجمهور في الاحياز ، قارئة أو متفرجا ؟ وما أثر ذلك في بئاتك للمسرحية ، وفي توفيق عصر الإنتاج ؟

ج : إنتاج الجمهور بالنسبة المسرحية الخاصة غاية من غايات الإبداع الفني .

س : ما البداية الأصلية لبرسحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للقول ؟

ج : المسرح في نظري حافز أخلاقي - اجتماعي وسياسي - غاية المعرفة بالنفس وبالأخرين ، وركيزة السلوك والفهم الاجتماعي .

س : لماذا المجهت إلى الكتابة إلى المسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومن ؟

ج : لا أعلم بالتصديق لماذا المجهت إلى الكتابة المسرحية لقد كتبت في صباي وأول شأني القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدني التفرغ أي أكثر استمتعا بالكتابة المسرحية ، فعددت معظم جهدي في مجالها ، وأول مسرحية عرضت في هي ، سقوط فروعن في عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم ألقها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥ .

وإذا كان لإشارتي للاسطة أية علاقة بالسؤال فيني أذكرها . لقد هويت الغيل وقت به في المدرسة الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وبرناردشو وتشيكوف في وقت مبكر ، كما كنت أشغى المسرح في صباي ومطلع شأني ليسمري جوه ، وقد شاهدت فرقة المسرح الشعبية في الأرجينيات كما شاهدت الرمياني ويوست وهي ، وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام في الأرجينيات الشاعرة ، ومسرحي الكوميدي فرانسيز والفيلينجيت . وقرأت الأداب الأجنبية بطول في وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما تولى هذه الأداب للفن المسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فيني تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القول الأخرى التي تكتبها كذلك ؟

ج : لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا لضرورة أو لتزوة .

س : كيف يرد في نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟

ج : إنني لا أفضي حياتي عاكفا على شعور ، بل أفضي مع الناس ولقد أحوالهم اهتمامي بطوية طبيعية ، ومسرحياتي نمت من لفصص حقيقية تأثرت بها وولعت لأشخاص قريبين مني ، فهي لفصص شخصية لأشخاص عرفتهم عن قرب ، أشرت على وفرضت نفسها على عيني ، لا فيها من بعد عام وقيمة إنسانية شاملة ، فكشفت على كتابتها عزجها علاطاني العامة عن سائر الناس ، ومن حياة المجتمع ، ومن الظواهر اللافتة للنظر في حياتنا ، عمالا طرانا مدة الضيافة على استخلاص النطق في السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصي . إن للمسرحية بذلك تني نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسب لويها النهائي .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ للمسرحية عندني من شخصية في حدث ، وقد أضفها بعد ذلك في إطار تاريخي كوسيلة فنية وحسبا لتعليه الشخصيات الفنية في نظري

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع .

س : هل تقرأ من الفن المسرحي ، أصوله ومذاهب وبياراته المختلفة ؟

ج : نعم .

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ١٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رسميا بكم في مكتبة مدبولي

عربية والعالمية

المسرحيات

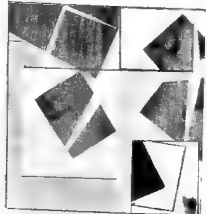
روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

الوافع الأدبى

- بحرية نقدية
- قراءة نقدية في ثلاثية نجيب سرور
- متابعات
- التاريخ والواقع قراءة في «باب الفتح»
- الفارس والاسيرة والموم المعاصرة
- عرض دراسات حديثة
- سيميولوجيا مسرح والدراما
- فاوست في الأدب
- المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم
- عرض دوريات اجنبية
- ١ - الدوريات الإنجليزية
- ٢ - الدوريات الفرنسية
- عرض رسائل جامعية
- مناقشات
- أوهام وهنات
- ملاحظات قارئ
- البليوجرافيا
- المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية
- بليوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠



تجربة

نقدية

قراءة نقدية لسلاسية نجيب سرور

١٩٣٤-١٩٧٨ "ياسين وبهية، أهيا ليل يا قمر، قولوا العين لشمس"

تقديم: نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) من الكتاب المصريين الذين لم يعرفهم حق المعرفة. وتسم أعماله - بالرغم مما يبدو فيها من تباین - بوحدة إطار واضحة. بدءاً من قصيدته الأولى «الخيز»^(١) وإنهاء بعمله الشعري الأخير «لأوس آخر زمن»^(٢). وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه «عقال»^(٣) الاصطناعي. إذ لم ينس سرور مطلقاً أنه واحد من عشرة أبناء لموظف صغير في بلدة «إصطبات». وقد ارتبط هذا المصلك بالحدود بغيره في الحياة. وعصية النقي. وبالترامه السياسي.

هدى وصفى

للأمراض العقلية. ثم مستشفى الرماصة. ثم مستشفى الثبوي للمهندس بالإسكندرية. وواجه خلاف مع الدولة والمطفيين. سواء في مصر أو في موسكو أو في بربايت. كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يعمل استاذاً للإخراج والتأثيل بها.

• مثله الأعلى «دون كيخوت» - الشخصية الروائية الخالدة التي أبدعها الكاتب الأسباني سرانتس.

• ملهمه الأول هو الشعب المصري وكلمه وتاريخه وتراثه وأدابه وفنونه.

• نال لقب فنان كبير في ١٩٧٥.

• توفى في ٢٤ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض متقطع عاناه في السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير الحصب. لفلندا فيه واحداً من أرق وأثقي كتابا وفنانا.

٢ - لبيت تقريبي بمؤلفات الفنان الراحل نجيب سرور وعائلته:
أولاً: النصوص المسرحية:

١ - شجرة الزيتون: تأليفه خالي. أشعار وإخراج نجيب سرور. قدمه المسرح الشعبي في مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية.

٢ - ياسين وبهية. رواية شعرية. كتبت في بربايت في ١٩٦٤، وقدمها مسرح الحبيب من إخراج كرم مطاوع في نفس العام بعد عودته مباشرة من بعبته. ونشرت في سلسلة (مسرحي) التي أصدرتها مجلة المسرح في ١٩٦٥. وهي الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة التي تسمى «آه يا ليل يا قمر» و«قولوا لعين الشمس».

١ - بعض الأضواء على سيرته الذاتية: (١)

• رجل مسرح. وشاعر. وفحرج. وممثل. وناقد.

• ولد محمد نجيب محمد سرور في أول يونيو ١٩٣٢ في قرية «إصطبات». إحدى قلاع الإقطاع في ذلك الوقت.

• بدأ بقول الشعر في مظاهرات الاحتجاج على معاهدة «صديق» بيلن، الاستعمارية التي شهدوها وهو لم يمد صغير في المنصورة.

• تعلم في الشعر على أبيه أولاً. ثم على أبي الغلاء لمصرى ثم فائق ونظام حكمت وبابرون وبوشكين. وحفظت ذاكرته آيات القرآن. والشعر الشعبي المصري. وشعر العرب. قدامي ومحدثين.

• عشق المسرح في سبب حياته الأولى. ومن أجله تركه دراسة الحقوق في السنة النهائية ودخل معهد التحليل (المعهد العالي للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم في ١٩٥٦.

• انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبي الذي كان نابعا لمصلحة الفنون آنذاك. وكان مديرها الأستاذ يحيى حلي. فعمل تحت إشراف الكاتب المسرحي المعروف على أحمد باكثير وأخرج للممثل الكبير عبد الرحيم الزرقاني وتوجيهها. واشتركت في أعمال المسرح الشعبي بالثلاثيات والإخراج والتأثيل.

• في أواخر ١٩٥٨ سافر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة الإخراج للمسرحي ثم انتقل في ١٩٦٣ إلى مصر. التي ظل بها حتى عاد إلى الوطن في ١٩٦٤ وقد ظل منذ عودته يمارس العمل النضالي بلا انقطاع. قراءة وكتابة وإخراجا وتعليلا ومشاهدة. ونقدا وحوارا. فكسب كل القصاصات والمسرحيات والمقالات. وطرح الكثير من الأفكار. وأخذ كثيرا من المؤلفات في ذلك العمر المتعدد الأيام. وقد واجه مواقف صعبة ومرة كثيرة. منها إعدامه مستشفى الجلدية

- ٣ - اه يايل ياظر مسرحية شعرية كتبها في الإسكندرية في ١٩٦٦ ، وهي تمثل نالي اجراء الثلاثية . اعرجها جلال الشرفاوي على مسرح محمد فريد في موسم ٦٧ ، ١٩٦٨ . ونشرها دار الكتاب العربي في ١٩٦٨ .
 - ٤ - يا سية وحسين كوميديا نقدية . كتبها في القاهرة في ١٩٦٧ . واعرجها كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرت في ١٩٦٩ ضمن كتاب « حور في المسرح » الذي صدر عن دار الامل للمصرية .
 - ٥ - الز يا مصر . مسرحية نثرية . كتبها في القاهرة في ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تشر . واضطرت الاصل مفقود
 - ٦ - مرارمار . دراما اجتماعية سياسية . مقتبسة من رواية الكاتب الكبير مجيب محفوظ . قام سرور بكتابتها واعرجها لفرقة المسرح الحر ١٩٦٨ على مسرح الرمالك . واضطرت لم ينشر .
 - ٧ - الكلمات المظلمة كوميديا نقدية . كتبها في ١٩٦٩ . واعرج جلال الشرفاوي في سنة ١٩٦٩ جزءا منها للتلفزيون المصري . واخرج شاكر عبد اللطيف اخرها الأول منها لمنصب جامعة القاهرة في ١٩٧٩ . والنص الكامل مفقود . ولم يشر الى جزء منها
 - ٨ - للحكم قبل المداولة مسرحية نثرية . كتبها في ١٩٦٩ . اجيزت للمسرح القومي في سنة ١٩٧٠ . ولم تشر
 - ٩ - البرق الابيض كتبها ١٩٦٩ . اضطرت الاصل فقد الكاتب في بسيرد « مرس » بالاشتراك مع ماهر عسل .
 - ١٠ - ملك الشحات كوميديا غنائية . مقتبسة عن اوبرا الثلاثة سمات لبرشت . واوبرا الشحات لم تخرج . كتبها في ١٩٧٠ . واعرجها جلال الشرفاوي على مسرح البالون في ١٩٧١ ولم تشر
 - ١١ - الدباب الازرق . كوميديا سوداء . كتبها في ١٣ فبراير ١٩٧١ عقب ايلول الأسود . واعرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة وصفا الرقابة المأثمة . ولم تشر
 - ١٢ - فزوا لعين الشمس . مسرحية شعرية . كتبها في ١٩٧٢ على المسرح بالخطوط . وقام لوفيق عبد اللطيف باعراجها . بعد ان العده المرض في اثناء قيامة هو نفسه باعراجها . بالنسبة للقومي في ١٩٧٣ ، قامت بنشرها مكتبة مديوني في ١٩٧٩ . والمسرحية هي الجزء الثالث والاخير من ثلاثية المعروفة
 - ١٣ - من احب ماس : مسرحية شعرية . كتبها في الإسكندرية في ١٩٧٤ . وصدرت في ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة . ولقبها فرق الحاضرات والشباب والمواة
 - ١٤ - النجمة أم ديل . مسرحية شعرية . كتبها في ١٩٧٤ . وقد طبعاها الكاتب في سيارة تاكسي بالقاهرة في نفس العام
 - ١٥ - أفكار جنونية في دفتر هاملت . كوميديا شعرية . او حوارية دعنية نقدية . استوحاها الكاتب من هاملت لشكسبير . وقد نشرت ضمن ديوان بروكولات حكاه ريش الذي صدر عن مكتبة مديوني في ١٩٧٧
 - ١٦ - قطر الدى . رزاق الحامدة فكرتان مسرحيتان . أو قطعا مخطوطان . قد قدماها الكاتب في اثناء حياته المظطربة .
- لأيا . الإخراج للمسرح
- ١ - صلاح الدين الأيوبي - تأليف محمود شهاب . اعرجها لفرقة المسرح الشعبي ضمن مهرجانها الذي اقيم على مسرح حديقة الأزبكية في ١٩٥٨ .
 - ٢ - حب الأم - تأليف أبو النضر - دراما في فصل واحد . اعرجها للشعبة الثانية من المسرح الشعبي ضمن مهرجانها للشار إلى .
 - ٣ - شجرة الزيتون - تأليف هاني من اشعاره واعرجها : قصته الشعبية الثانية من المسرح الشعبي ضمن نفس المهرجان في ١٩٥٨ .
 - ٤ - بسنن الكرز - تأليف نيكوف : اعرجها لمسرح الحبيب في

عابسا أعمال نقدية

- ١ - عن مجيب محفوظ . سلسلة مقالات . كان قد بدأ نشرها في مجلة الثقافة العراقية ١٩٥٧ . ثم اكملها في مرحلة موسكو ٥٩ - ١٩٦٣ ولم تشر
- ٢ - رسائل حول قضايا للمسرح . مقالات تألفها كاتبا حين كان يدرس في موسكو مع صفيته المخرج كرم مطاوع . الذي كان يدرس في روما حينذاك . حول قضايا الفن المسرحي والنسج في مصر . ولم تشر .

- ١ - دور صلاح الدين في ١٩٥٨ .
- ٢ - دور اجاتون (مسرحية إسبغوليس) . اعراج كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ١٩٦٦ .
- ٣ - دور جندي فلاح باليش في مسرحية الحبل الطالع . تأليف نوان عاشر . اعراج جلال الشرفاوي على مسرح الجمهورية في ١٩٧٢ .
- ٤ - دور السكر (موجيل) في مسرحية أركازيون . تأليف شوق عبد الحكم واعراج لبل أبو سيف على مسرح وكالة الحوري في ١٩٧٨ .
- ٥ - هذا فضلا عن كثير من الأدوار التي قام بها في برامج الإذاعة ، خصوصا في البرامج التي . والتلفزيون . كما قام بمقولة الفيلم السينائي المخلوق عزرة . أمام هند رسم . من اعراج حسن الإمام .

راجيا . أعمال شعرية :

محمد على مجرد اعتلاء عرش مصر. ان يشير الآلة الإدارية الى كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويسر ذلك أيضا تعدد الأيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية، نابعة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية. وكذا ذكر ما كسب رودسون في كتابه «مصر الإسلام»: «إن العصر المنقش - القمام أوروبا، أي روسيا الماركسية - لا يشكل سوى غلال على رؤية الليبرالية الماهضة للاستعمار. والمروقة من أفكار الثورة الفرنسية»^(١).

وإذا سلمنا هذا التنوع فإتينا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لإيضاح أمية الاجتماعية متعددة على الآتي.

١ - جماعة مكونة من بورجوازية الكومرادور، وهي الحليفة الطبيعي للاستعمار ووسائل السيطرة الأجنبية المحلية.

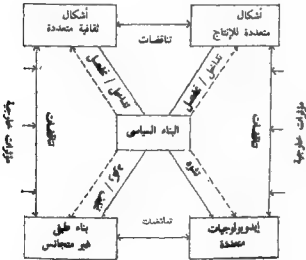
٢ - جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية، وهي الحليفة لمخاضات الصفوة في الجيش.

٣ - صفوة أو طبقة بورجوازية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطبقة والموظفين (وهي الطبقة التي تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة. والطبقات المضطهدة، وهي مسيطرة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة. ولكنها لا توجد أن تندمج في الطبقة المضطهدة. وذلك يرجع إلى وضعها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا ترضى في التنازل عنها. وهي في الواقع غير راضية. ومتعددة. وكما أنها تتصرف شوقا للوصول إلى الطبقات العليا).

٤ - طبقة ريفية يربطها «مقال» دجاجيرجي. ولكنها ذات دعى نظري ماضى للاستعمار.

٥ - طبقة عاملة. ولكن وضعها الطويل ليس بالنضج الكافي (ضعف دور النقابات - وتدهور الظروف المعيشية في الريف على نحو يؤدي إلى الهجرة إلى المدينة).

ونوضح ذلك بالرمز البياني الآتي



نموذج نظري للبناء الاجتماعي للمجتمع المصري^(٢)

٣ - حوار في المسرح. مقالات نقدية. مع نص مسرحية «باية وعبري» صدر عن دار الإيجور في ١٩٦٩.

٤ - هيوم في الأدب والفن. عدد من المقالات المتناثرة التي يجمعها موضوع واحد. كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد.

٥ - تحت عباءة أبي الفداء: مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٣٣ وحتى آخر يوم في حياته. لم تنشر.

٦ - هكذا تكلم جينا. مقالات صحفية حول حياة الثقافية. كتبها في صيف ١٩٧٨. ولم تنشر.

٧ - مقالات كثيرة في الصحف والمجلات والدوريات: الآداب والثقافة (المصرية) - والثقافة (العراقية) - والطلعة. والكاتب. والطلعة. والمشرق. والموقف العربي. والصفحة^(٣).

والآن. ما الدور الذي يمكن لشيوخ اجتماعية الأدب أن يال به بالنسبة للأبحاث الخاصة بالنصوص المسرحية؟ هل يوسع هذا الميخ إلى يلعب التوافق بين الدراسة على المستوى التاريخي (الكاتب لديه شيء يريد أن يقوله) ودراسة خصوصية النص Specificité ولكن هل عن يبعد البحث عن خصوصية النص أم خصوصية، مقال، الذي يؤكد خصوصية النص؟ وقبل هذا ما النص؟ ليس هو نتائج مسية فوقية؟ وعندئذ الأجاز البحث السوسيولوجي عالم النص ومنطقه ليعرض نوعية من الطبقات العلمية Praxite أوسع نطاقا من فعل الكتابة في حد ذاته؟ وفي هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى تاريخيا واضحا.

ولكن قبل أن تقدم المباحثات قرأتنا المائعة عن هذا تناول. فنقول إن قراءة أعمال «سوروز» لا تكن كاملة لعدم أسباب.

١ - المساحة الضيقة عريضة (كما أسلفنا)

٢ - النصوص غير الموجودة أو غير المنشورة. وقد أوردنا ذلك لتبرير ترددها فيما يتعلق بقيمة النتائج التي خلصت إليها. ومن هذا المنطلق نجد لفتنا بصدده تناول التحليل على مستويين ينتم أحدهما الآخر.

١ - في مرحلة أولى سنحاول أن نعين الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧.

٢ - وفي مرحلة ثانية سنحاول أن نستخرج أبنية العمل الفني وعلاقة القارئ - إن وجدت - التي يمكن أن تقوم بين أبنية عمل فني ما وأبنية الوعي الاجتماعي لطبقة اجتماعية معينة. وهنا سنجد أنفسنا أمام طبقة البورجوازية الصغيرة - إن صح هذا القول - التي أفقرها المجتمع الرقيق.

١ - الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الحقبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧. يتبنى سوروز إلى جيل قد صدر الآن فاضحا. وصرايا تصطف كثيرا تجاهه. ولكن الجيل السابق عليه لا ينكر عليه كونه شاعر وكاتب مسرحيا متميزا. ولآلات أزمة سوروز قائمة. أي أزمة طلائع الجميع بالسياسة. وربما أسطفا - عند حوارنا فهم مناخ سوروز الفكري - الكشف عن انعكاس لتصورات نحن أيضا. فذلك أن إنتاجه الأدبي بعد من الحفل ما أفقرت السمات.

وله استعنا بالدراسة القيمة التي نشرها الدكتور أحمد زاهد تحت عنوان: «البناء السياسي في الريف المصري: تحليل لمخاضات الصفوة القديمة والحديثة»^(٤). وهو في هذا العمل يحاول أن يطور نموذجنا نظريا للمجتمع المصري. بعد أن يستعرض عدة اجتماعيات تمت في هذا المجال: أتورع لذلك ومفهوم الحصرية التاريخية، محمود حسين ونظرية التحولات الحزبية. وهو يستعرض آراء أساتذة الدكتور محمد الجوهري^(٥). الرأي الذي يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإطعام بالمعنى المتعارف عليه في الغرب - ولم تكن مرحلة راجعالية حقيقية وأن التغيرات التي كانت تتم في المجتمع كانت ناجمة عن وجود أعمال لا عن مسج يواصل على غير مظهر. ومن هنا جاءت الإضافات المضطحة - كالنقراة في الصخور - لنظام موجود منذ مئات السنين (ولذلك على سبيل المثال كيف استطاع

٢ - ٣ المكان

الفصل الأول : القرية

الفصل الثاني : القرية تم المدينة

الفصل الثالث : المدينة

وتتم جغرافية المكان بنية ثنائية واضحة

الفصل الأول : القصر / الكوخ

الفصل الثاني : الحصن / منزل بية

الفصل الثالث : ساحة الحروب / منزل بية

وهذه الثنائية تؤدي إلى وجود عاملين

عالم السيد : عالم أ

عالم المسود : عالم ب

ونستطيع ان نقرأ العلاقة كالتالي

عالم أ	لواء	-	سلطة	-	سلح	-	هذه
عالم ب	+	-	+	-	+	-	

١ - ٤

عنصر الإلحاح :

الفصل الأول : المرأة ولقمة العيش

الفصل الثاني : العمل والحربة

الفصل الثالث : السلطة والرخاء

ب : أبنية مختلفة

في ياسين وبنية مجد البرولوج يمثل في قصيدة طويلة يلقيها الراوي .
وينقسم الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة ، ويتحول الراوي إلى قاص :

أفص عن بيوت :

أفص عن ياسين .. عن بنية

حكاية لم يروها أحد

حكاية أود لو تعيش للأبد

باليني هومر

أو ليتي فرجيل

أوليت في قيادة دافق ..

أو يراخ شكسبير

أو فارس الفرسان بايرون ...

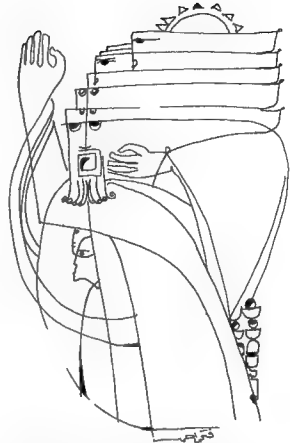
لكي أفص عن بيوت ..

لكي أفص عن ياسين .. عن بنية ...

ويتكون الفصل الثاني من ثلاثة فصول وكورس ، وكذلك الفصل الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التي تعتمد على الموالي هي الحكاية الشعبية المعروفة على طول مجيد مصر ، والتي حولها سرور إلى مجرد رمز لفراسة الصراع الطبقي . فالشاعر هنا لا يحتفظ سوى بالأسماء : ياسين وبنية ، وبالموالي يطالب بإطاح بالكشف عن قاتل ياسين :

ياسين وعمرني ع الله قل ياسين أ

قطره ... من فوق مهر المحجن أ



ولذا سلطنا مبدئياً بهذا الخروج ، فإنا نستطيع الاستعانة به في تحديد الإطار الخلفي الذي يتحرك فيه كائناً ، ولكن التناقض وعدم التجانس القائلين في طبقة البروجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها ، قد جعلنا نرغب بالاستفهام ، وذلك ما يبدو واضحاً في لائيه القصيدة ، حيث تصبح العلاقة « سيد / مسود » نسجياً لا ينفصاً من هذه القصة .

٢ - أبنية الفصل الأولى : ٢ أبنية متألدة

أ - ١

برسنا أن نرى في مسرحيات سرور الثلاث : « ياسين وبنية » ، « آه باليني بالمر » ، « قولوا لمن الشمس » ، مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول .

في الفصل الأول : ياسين فلاح

في الفصل الثاني : ياسين - أمين

في الفصل الثالث : ياسين - أمين - عطية

وعلى المصيح من الاستفهام المشتمل في :

الفصل الأول : الباشا

الفصل الثاني : الإنجليز

الفصل الثالث : الجيش أو السلطة

أ - ٢

الزمن : يمثل فترة تمتد منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثاني منه . وتحدث على التتابع والفرق لتعكس عن التغييرات التي حدثت في مصر من خلال عاود مختلفة ، تبدأ بالمشورية وتنتهي بالثورة . وتنقسم هذه الفترة الزمنية إلى :

١ - أزمنة قديمة : فترات اشتغال الأحداث

٢ - أزمنة ميتة : فترات الركود وترويل الأيام والسنين

لغة استقرية
القتصاد العوز

يرتبط ذلك الافتراض بظاهرتين ماثلتين في المجتمع . تشير إليهما بالعلامة (استقرية) . ومن هنا وبما استطعنا القول - إذا وضعنا في تقديرنا التقاطع

الواضح بين أجزاء التلاية ، الذي يبدو جليا في الوظائف المتكررة :

العمل (الفلاح - العامل) - الجندى (يواجه نفس المشاكل :

صديقى يا سية ...

إبتنا ماسيناش بيوت ...

واحنا فيها ..

لهم فيها يا سية ..

واحنا حتى في يور سعيد ..

الرصاصة هية هية ..

والزباد والنشكية ..

والصباح ..

الى داس فوق الزباد ..

هو هو ...

وكمان الصوت يارنى ..

هو هو ..

بس ذكها بيرى ..

ذكها كان يقول «يا كلفة» ..

واللى قداسى المجلى ..

بيرى يقول «يا دوج» ...

ونفس المصر ..

إيه حكاية الموت دهانا ...

كل حاككة فيها رغبة الموت كله ..

حتى شوقنا ... طرق عيوت ..

حبنا .. بلهب موت ..

كرهنا .. لكونه عيوت ..

لبي صفة ...

ولاعادة ...

ولا يلى الموت دليفا ؟ !^(١٧٧)

إن أبية الموال المنية على الطبايق

فيه ناس يشرب حبلى وناس يشرب حل

وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل

وناس يتبس حرير وناس يتبس حل

وناس يتحكم على اخر الاصيل ينل^(١٧٨)

والحناس :

الهم الأرض حرض ...

الهم العرض أرض^(١٧٩)

وليلانق

(ياسين) فروع العود كحلة

عريض المتكين ...

كالحبل ..

وله حية مهر لم يروض ..

وله شارب سم ...

يقض الصقر عليه !

عابة عقرش صدره ..

تنبه السط الذي يحرس غيطا^(١٨٠)

وتتبع سرور وتشر اصابع الالام إلى الباشا الذى قبل ياسين لأنه دفع بالثورة في عروق الفلاحين . وفي الجزء الثانى : أه يا ليل يا فر - يتصرام القائل (الاستعجار) ولكن تبقى الوظيفة : الاستقلال . أما الجزء الثالث (قولوا لعين الشمس) فهو يمسد مأساة الإنسان في السلطة .

١ - مصر بيوت يظن مصر ياسين وبية . يتضح ذلك أيضا عندما يشرح سرور في كتابه «متن أعيب فاس» ؟ : «لن بية تصيح ناصه . وكأنها أيزيس تسمى وراه أوزيريس الذى فطش به الشر . وكما يلاحظ دوليتو : «إن الألو الأدي الحلاله يكون بمثابة مصفاة للتجربة الجمعية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب معين . المشاكل الممكنة التى قد يواجهها ويحاول معاصروها حلها .^(١٨١) . وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء في نقد لوكاش . يوم في حياة إيفان دينوفتش ، لسوخنستين . حيث يقول . لا يستطيع الفن ان يبتلي بعيدا عن الاضطرابات العصر الذى يرى فيه النور^(١٨٢) فإنا لا نعلم سوى أن نتساءل : فكما كى أبية هذه الحكاية الشعبية أبية المجتمع الذى أفرزها ؟ إن الحالة التى عاشها الريف المصرى في مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى مزيد من الدراسة للأعداد العظيمة . من الفلاحين كانت تزوج تحت لير الديون والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك الوضع الذى هز سرور بعد ذلك بعشرات السنين :

مضى عهد النخاسة من زمان ولاح على البرية غير شمس
رمان كان فيه العيد يشقى ليسعد قلب سيده بنحه
لقد حان الزمان لوضع حد لظلم السيد وسحق رأسه^(١٨٣)

وتزداد هذه المعانى عند سرور
أخبر ليس وحشا ... فالأصح ان يقال ...
أصوع صانع الوحوش !
والدس في بيوت
كانوا رفاقا مثلا اوراق توت .
لكنه جاعوا ... ومن عام لعام
صاروا جميعا كالوحوش ...^(١٨٤)

ويتعلق اموال في تحقيق آمال الخيب كما يحقق المجتمع في تحقيق الرخاء
لمحتاجين وتحقق الاشتراكية التى أبهجتها الديكتاتورية .

ولكن كيف يعكس الموال هذا ؟
الإجابة عن هذا السؤال تلعب في تقديرنا نوعين من القراءة .

١ - القراءة الإبداعية .

٢ - القراءة ذات الخلف النهائي .

١ - القراءة الإبداعية .

إن الشكل الأدبي عند سرور . أى الموال . هو ما يسميه عبد الله العروى «الوصول عن طريق التوكيد إلى نوع من الارتباط القوي»^(١٨٥) . يطرح إنشكابه العلاقة بين الجنس الأدبي (الموال) القصيد) واتضح في فترة تاريخية ما وبذلك استطاع أن تتماثل . هل هناك تماثل بين شكل الموال وبين العلاقات الوبية للأفراد والأشياء في مجتمع متسلب الإنتاج ؟ هل يوسم طرح لتدوير ما بين بنية الموال وبنية المصادقة / سياسية ما ؟ هل يجد لدى سرور نوعا من الإنجازات الفنية التى تعتمد على العلاقة :

والشكر

أنا كل ما أقول التوبة

يا بوى .. ترميى لقايد

يا بوى .. ترميى لقايد

لقا توبة وألف توبة ...

ورميتا لقايد^(٢١)

والمرارة:

تشابه الأحداث والمقاطع إن أبنية لوال تلك يمكن أن يجعلها في فعل ، النص .

(الذي يتكرر في الصدارة : anaphore) . وبعد هذه الأبنية . أبنية فورية

متصلة على أبنية تحية لجعلها في فعل « أعيش » . وتحول تلك الأبنية إلى نظام

شديد التكرار . يعطي النص بأكمله . ويؤدي إلى استنار إيديولوجي واضح

صير التكلم المفرد الذي يتجلى صير التكلم الجماع . أي «أنا ، الرعي المفرد

الذي يمر عن « نحن » الرعي الجماعي

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع القطيعة أو التفرج التفاضل

ومن ثم تتصور عملية السرد حول نظامين (أ وب) من المنظمة مثل

السيال^(٢٢) .

(أ) العلاقة على سيالي / فاعل / ياصين / راو امين او عطية . ومثله

سيالي / فاعلة / هبة / راو زكية او امينة) وهي تعتمد على عوامل

مساعدة : الفاعلن او المبال او الحدود .

(ب) العلاقة القطيعة . وعملها الأساسي الباشا (أو الإنجليزي أو مراكز القوى)

وتصل به (أ) عن طريق وظيفة «الامتلاك» . فالباشا «يريد» الأرض .

«يريد» هبة ، «والإنجليزي «يريدون» الوطن . «يريدون» امين في

المسكر . ومراكز القوى «يريد» السلطة والولاء . «يريد» عطية

الخ ... بالتعاون مع العوامل المساعدة :

١ - الشيخ إسماعين (دور الدين في تسيب الواقع)

٢ - شيخ الغمر (دور البيروقراطية في مجييد الواقع)

وتلعب الأحلام دورا مهما في هذه النصوص ، إذ أنها تسمح للأفكار بان تجتاز

عتبة المستوع لكي تتورط المعنى الذي من أجله قد تم كتبها . كما يقول «فرويد» .

على بحر يؤدي إلى تنشيط الرمز الذي لا يحصى عنه . سواء في الأحلام أو في الإبداع

القصي . وسلم مية والمركب .. الشال الأحمر .. الحماة البيضاء .. الربيع

الماصق) . حلم ياسين (الباشا والمهاجر) . حلم أمية (احذروا من حصة

سنة .. الخ ... على أننا لا نرى أن الشاعر قد أحسن استغلال هذه

الأحلام . لأن البعد الفلسفي ضعيف . والتخييل مباشر ويطغى على الصرصر الحاد

القائم بين السيد والسود .

٣ - القراءة ذات الهدف النهائي .

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستمر في سرد هو دائما سرد لتثير ناتج عن عصر مثير

من شأنه أن يحول الحالة المبدئية إلى حالة سائلة عن طريق حدث ورد عمل .

ويتكون هذا السرد من مقاطع أحداث تشكل في مجموعها النص الكامل . وإذا

كنا نرى أن الأبنية الشعبية تحاكي الحوارات من حيث بنائها الدخيل . فإنا

ستطيع أن نتعامل معها كما يتعامل «جريس» مع «الحفوتة» عندما يتسم مقاطع

الأحداث إلى ثلاثة أجزاء ، يسميها بالاختبارات الثلاثة :

١ - الاختبار الأول : أو الاختبار الحزني : ويبرر البطل من علاقته في صورة

الحلم المتناظر^(٢٣) (ياسين يرفض إرسال هبة إلى الحفوتة في القصر -

أمين يترك المسكر - عطية يرفض فراقه ويستمر في التمسك) .

٢ - الاختبار الثاني أو الاختبار الأساسي : هو التحدي الثاني : «والوقوف امام

السلطة» (حرق القصر - حرق المسكر - قلع الزعيم)

٣ - الاختبار الثالث أو الاختبار التطبيقي : البطل في طريقه إلى الصر



وأيضا محاولة تقديم العمل الفني على هيئة شرائح دراسية متألقة بالاتجاه الصحيح إلى حد كبير:

اللواما عشر حبل وها محبل ايه ..

الفرما .. ازاى .. وامى .. وفى ... وليه ؟ ! (٧٦)

٧ - سرية فائية ملقحة . وجبدي ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارئ يشعر أن في الأمر نوعاً من المعاناة الشخصية ، مع تأرجح واضح بين الإعلان والإلحاد .

٣ - استخدام جيد للتاريخ من خلال المواد الذي يبدأ بحكاية ما حدث في بداية القرن العشرين ، وتنتهي بالحلم المجس في (قولوا لعين الشمس) الذي ينشر بالكملة وبالغزو الاسرائيلي

وعقبنا نعود إلى التساؤلات التي ألفت علينا ونلخصها كالآتي :

١ - ما المفرد البيولوجي الذي دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الفلاحين في عصر الإقطاع ، في بلد كان قد حصل على استقلاله ونم له ما ناصل من أجله ؟ أذكر ذلك للصح عن التناقضات الحالية ؟

ومن جهة أخرى ماذا يعنى اختيار الفرد «يامين» المتضمن إلى عقبة
الفلانين من حيث النشأة، والمتضمن من حيث الرضوخة في الفرد على
الواقع. والمتعلق في تحقيق الحبيب الذي من أجله دار ؟ أنتسبغ القول بأن
«حبيب» الاضطهاد ما يكن سوى «حبيب» الإخفاق. وأن أزمة سرور
التي ظلت لأية هي إحسانه للانتماء إلى صفوفه مظلمة عاجزة عن إحداث
أى أثر في الفهم التي كنها هي ؟

(صراع مع الأبطال للزوين - المجاعة - إمام السجدة - شيخ الفخر - جنود المصكر - تمثل السلطة، الخ ...) والواقع أن تطبيق هذا التقسم لا يتفق مع النتائج التي عادة ما تكون على شكل نهايات جديدة في الأدب العربي، وبخصوصها في الحداثة، حيث يحصل البطل - بعد التخلص من الطغيات المورثة في طريقه - على غار كفاية.

إن مهابة هذه الرواية الشعرية كما يسببها سرور لا تنفك مع سهايات الخواص
الشعبية لهم، تنم بالسعادة والرفاء واليمن.

لم ٢ ربما حاولنا الإجابة عن هذا السؤال بتساؤلات أخرى نطرحها بعبارة عن
صراحة أكثرنا منذ البداية إلى أننا نرددها إجابته . ولكن لتجمل أولاً الساعات العامة التي
استغلناها من قراءتنا لأعمال سرور .

١ - يحمّد النفس لديه على نوع من الترتولج الداخلي ، يتخلّف من وقت إلى آخر جزئيات حولية أغلبها على طريق الاسترجاع ، الفلاش باك ، أو من خلال بعض الأعلام العاجسية . ويتعلّم البناء وجهة نظر راو (قاص - شاعر) أو صير جماعي يتّبع أحيانا إلى المبالغة الطفلية . بالمبالغة إلى محاولة تطهير الشعر :

الطبرستان، إيران

لو كان مثل وفهم

الشعر لو هو قلبك

وقلي ... شر بهيچ (٢٥)

• هوايش

- (١) ثورث في بيوت: الآداب ١٩٨٣.
(٢) كصب / ١٧٧٨ بالقاهرة، وشم نشر.
(٣) Discours
(٤) قدم جيزيل البريل السيد محمدى السيد الذى قام بجمع هذه لقللالت في كتاب واحد.
(٥) التوى سمينا كورسا كولفا لولمة نجيب سرور: جمع هذه لقللالت في كتاب واحد.
(٦) الدكتور أحمد زاهد: في البدء السياسى في اريف المصرى - تحليل لمحات الصفره العنقديه (المبديه)، دار الطلوع - القاهرة ١٩٨١.
(٧) الدكتور محمد الجهرى: مقدمة في علم الاجتماع.
(٨) Roussieu, M.: La fascination de l'Infini, P. C. M., P. 97.
(٩) أحمد زاهد: نفسه ص ٩٦.
(١٠) نجيب سرور: ياسين ريتيه - مكتبة مبدول ص ٨
(١١) Durigand, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.
(١٢) Lukacs (g.): Sejnsetoyne, ideas, art. Galland, 1970, P. 10.
(١٣) الدكتور رفعت السيد: تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر ١٩٠٠ - ١٩٤٥ - المطبعة - بيروت ص ٩٦
(١٤) سرور: نفسه ص ٩٣
(١٥) Larnvi (A.): l'ecologie Arabe Contemporaine; Maspero, Paris (1967- 1977) P. 173.
(١٦) سرور: أه وأل ياق، ص ١٢٩ .
(١٧) سرور: نفسه ص ١٧٨
(١٨) سرور: ياسين ريتيه، ص ١٨ .
(١٩) سرور: قولوا لى الشمس، ص ١٦١ .
(٢٠) سرور: ياسين ريتيه، ص ١١ .

(٢١) مرور قولوا لعبي الشمس . ص ١٣

(٧٧) المخلوق : السياق الوظائف الست التي يجدها عند جريجاس وبروب ومورو
مرسل / مرسل إليه - صاحب حاجة / حاجة عواما - معاهدة - عواما - مصادقة

(٢٣) فكرة المخلص على مستوى ١ - الإيديولوجية النهائية عهد الناصر أول ابن هذه الأرض السمراء عند خمسة آلاف سنة
٢ - الإيديولوجية الإسلامية : انظر كتاب محمد أمين المهدي والمهداوية

(٢٤) فكرى أياها : أفاضلت الباكي - أفاضلت حرق قصير محمد محمود باشا بأسوط
 وولدت هذا صغر محمد محمود ... ولأجل حربه وسرية بلاده قزم ... ولأجل
 وحسن من القرويين أسكت ... هل يزوج محمد محمود أروعة العيش على الخلفاء ؟ ع
 طلاب قوت ... ص ٤٢
 وحده سرور : يمشي ونية ص ٥١ .
 فكر ياسين يمشي ...
 كإد ليس يمشي أبى لكن ...
 رضى ذلك ...
 هي لأبد هناك .
 في مكان لا يظلم السعيد
 هو وقتي ...
 أبها ... على البلاد ...
 بعد عين الشمس ... جاز ...
 رضى ذلك هي لأبد هناك ...
 حيث لا يوجد سادة ...
 وحيد .

(٢٥) سرور ياسون وسية د مور .

(۲۶) سرور: آه یالیل، یالیل، ص ۳.

الوافع و التاريخ

قراءة في «باب الفتوح»

إعتمد العثمان

يحدد الفنان العلاقة بين وبين التاريخ وفقا لوجهه بالسباق الاجتماعي التاريخي لواقعهم ، وللدور الذي يلعبه في هذا السياق . وتطاولت درجيات الوعي بين الاستغراق في الحدث التاريخي واستمادته في نسق جمالي يدل على الحدث كما وقع في الماضي ، أو لمحوه بما لا يخرج به عن مساهله الأصل . وقد يصاحبه وهي الكاتب إلى حد امتلاك نظرية نقدية تأملية ، تصبح له قدرا من الانفصال . ومن ثم قدرة على رصد الماضي بالحاضر ، والوصول إلى القوانين الكلية التي تحكم حركة التاريخ فيما نعرفه بفلسفة التاريخ . ولعل الطريقة الاصطلاحية في استخدام لفظة تاريخ في اللغات الأوروبية تظلي الفهم على هذا الاختلاف الجوهري ، إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلا بين استخدامين متميزين لكلمة *histoire* ، حيث يمكن الإشارة إلى أي حدث وقع في الماضي وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا . ويكون التاريخ ، وفقا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع في الماضي بوصفه ماضيا فاصبا ، وليس ثمة ما يربطه بمجهر الأفراد في المجتمع أو مستطيلهم . ويرتبط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه ياتي في بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثاني للكلمة فيدل على كيفية معرفة أخرى هي ما نسميه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما يظهر في أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

هذا التعبير الذي يتبع عدها ويسبق ليصل عند أجيال نالية إلى درجيات عالية من التفاعل والكشف .^(١)

ومن المسرحيات المهمة التي تسلمها التراث التاريخي مسرحية «باب الفتوح»^(٢) لسمود دياب . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى غنيتها شروطا للمسرحية التاريخية بمظهرها الفيلسوف ، حيث يتوزع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، في حين تتناوب أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد للاحام الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشي التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقي هو الجماعة ذاتها .^(٣)

تراجعتا مسرحية «باب الفتوح» في مفهدها الاتحادي بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من إبتكارهم هي شخصية أسامة بن مطرب ، الذي الأندلسي القادم إلى المشرق ليقاتل صلاح الدين الأيوبي ، وهو في حقيقة الأمر تجسيد حيائي لمراحل تطور وهي المجموعة المعاصرة ، ولامتداد جلوره في الماضي . وتبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تغل انتصار صلاح الدين على الصليبيين في موقعة حطين ، واسترجاع بيت المقدس . ولكنهم يجدون غللا علائقهم بتلك اللحظة ، فهي ليست علاقة إبتهاز وأش مقام على ما افهمي ولم يبق منه سوى والاحسرت وغلال من الأحجار « (ص ١٢) » بل هي لحظة مواجهة تسلط فيها أسوار الرمح ، وتتكشف الحقيقة سالرة ،

إن كلمة تاريخ تستخدم في هذا الخط الفكري الفلسفي للإشارة إلى الأحداث المستطيلة ، في حين يمثل الماضي لدى هؤلاء المفكرين أهمية من حيث كونه مؤثرا ومشكلًا لصورة المستطيل . ولا يكتف مركز التفل في هذا الخط الفكري في الصراف على الشكل الخارجي لأحداث المستطيل بقدر ما يتمثل في القوانين الداخلية التي تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم في الماضي والحاضر والمستقبل .^(٤)

وإذا كان الحدث التاريخي يطلعه هويته التاريخية ، كما يقول أرسطو ، بمجرد دخوله في إطار العمل الأدبي ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة في السياق الفني ، فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدة من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبي ، كما لذل على درجة تطور وهي محدده .

ورثنا المسرحي يمثل بمصلحة ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يربط بعضها بالخطبات المباشرة للتاريخ ويقصر عليها ، بدلا من مهادنة أحمدهشوق الشعبية في «مجنون ليلى» و«عذرة» و«مصرع كلوبياترا» و«على بك الكبرياء» و«اليز» ، ومسرحيات عزيز أباظة : «العياصة» و«قيس ولبنى» ، ومسرحيات على أحمد باكثير : «مر الحاكم بأمر الله» و«عنايتون وغرقتين» وغيرها من المسرحيات ، في حين يرتبط بعضها الآخر برؤية مثيرة للتاريخ ، فظهر المادة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر ، وللثقافة مع عتاصره في الوقت نفسه . ولعلنا نجد في مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم أولى شرارات

فكتسب الدلائل الحاضرة المعاصرة للتعهد بالذات التاريخية وصيا جديدا كان خاليا وراء حجب الزهر الزائف أو الاستعداد المهيئ، وصالها في صخب معارك السلاح أو قسمة الكليات الخلوفا. وتأنصص المصمومة - بما اكتسبت من زاد - لشق طريقها في غياض المستقبل بكلمات أخرى، فحصل المصمومة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يمتد بل يمكن حبه وحفظه مرة أخرى، وسجله امتدادا في العمق للناظر، وسحاويا - في نفس الوقت - لرسالة توجه خطى المستقبل.

إن عملية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المصمومة يتخذ خطا دراميا متصاعدا، يستل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي، تنازع بين قطبي الرغش والقول.

الشاب الخامس تاريخيا سائل بالهزلات
الشاب الأول: بل نحن لا نعتنا بهزلات التاريخ في شيء إلا أن نجل من أنفسنا بالونا مرة أخرى ونخلق في الحيل.

الشاب الخامس: بل التاريخ حقيقة .. وقد نجد فيه المال .. وربما يبحث فيها وقائمه الشعور بالكفاءة وبالقدرة على الفعل.

.....

الشاب الأول: التاريخ عظيم
الشاب الخامس: بل التاريخ وورد .. وما نحن إلا نتاج الأعمار لتاريخ أرضنا كله. (ص ١٢ - ١٣).

ونخلص المصمومة إلى الاعتقاد بأن التاريخ نادرا ما يكتب، ولكنه متناق وجيد، وأنه كثيرا ما يصنع للتزيين، فهو حتى الأحداث مرضاة زولي لرجال الحكم، في حين يسطر عددا من أروافه أحداثا وبطولات، فسطر معمورة ومنسية. ومن خلال هذا الانشقاق تنبني المصمومة إلى اختيار مرفقت صريح يمتاز إلى التاريخ الحقيق المهيمل، لتستخلصه من باطن التاريخ الرسمى المدون في الكتب.

الشاب الخامس: لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفيق .. ولكننا نعيد صوته. الفتاة (٧): وكيف نعيد صوته وليس بوسعت أن نعيد هو نفسه ؟! الشاب الخامس: أيها أن نعيد صوته .. نصليه على هوان .. نرد إليه ما أنقص منه .. ونستعيد منه ما لا نلله .. بكلمة مختصرة .. نصنع الحقيقة. (ص ١٤).

إن صنع التاريخ إذن فعل إرادي وإيجابي مؤسس على الخلاف والإضافة، شأنه في ذلك شأن أي فعل إيجابي في الحياة. وإذا كان التاريخ - للمضي قبل تدخل الإرادة، وفوق أي إطار لتصور الحيل، فن الأخرى أن تصبح الإرادة نصرا فعلا في صنع التاريخ - المستقبل، ومن هنا تتحول المسرحية إلى نوع من الترويب العمل على تمثيل الحقائق.

لبدأ الجماعة لتدريب العمل بلمبة داخل اللعبة، أنشده ما تكون بالسكودراما، فنصرف من خلال مقترحات أفرادها على الملاحج الجميلية والتأنيص للشخصية التاريخية، أسامه بن مطرب. إنه فالر عري، حارب من مقاومة أمير أخيلية قبل سقوطها، يسعى إلى لقاء صلاح الدين. وهو شجاع وذكي، وعهيد في الحق، لا يكتب أبدا، وغير حاشق لذاته، وله قلب خاهر وحسه. وهو وسيم وقفاق عند الضرورة، يحمل كتابا وصد فيه خلاصة فكره. يحتفظ بسوى البطل على أصل مستويات الحنية، ويحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في فلام الخلفية في أهل القل، وتلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد تحقق في أحرار الوعي للصحة قبل أن تدلحه بقعة الدود فصر بصريا عن الفصله عن وحي الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي.

إن أسامة يبدع بوصف حقه، فهو قادر لقاء صلاح الدين كي يسلمه فكره بمنحها الفقه منه، لكنه لا ياتق بصلاح الدين بل يوجه بالهاد الخروز التقليدي، الذي يثل القطب الأخر في ثنائية التاريخ الحقيق في الخروز للمدون.

ويبدو أن يثق التجسيد المسرحي لهذا الطرف في الثنائية مع الفكره التي يمر بها، فيظهر على السطح المسرحي من مقدمة الحنية في مواجهة المصمومة المعاصرة، بل على أحد تلاييده وواقع الحركة التي تمت منذ وقت وجيز، في حين يظهر الضوء المسرح، دلالة على بداية الكشف والمواجهة.

ولا يقتصر تحقيق ثنائية التاريخ الرسمى المدون - التاريخ الحقيق المهيمل - على مستوى الشخصيات فحسب، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الأبنية الداخلية في المسرحية، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام، كما يظهر على مستوى البنيات اللغوية الصغرى. ونقوم اللغة في هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبي الثنائية، بين «الظف الصغرى» الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة متقدمة، والظف التقليدي، المرتبط بمصالح الفئة المتلفة حول السلطان^(٨). إنه في الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا غلام - كما يقول الهاد لأحد تلاييده - لو تخيلنا عنها .. ما بل لنا شيء نذكر به) (ص ٢٧)، وصياغة أخرى متناوطة. من هنا يفتن التخيير في طريقة التعبير بالتخيير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء^(٩). إن الهاد يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا، أي أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة، وعن الممارسة الكتابية المرتبطة بها، والممتدة إلى الحاضر. أما أسامة فلا يسعى إلى تغيير الفكر السياسي والاجتماعي، والدعوة إلى قيم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها، لذلك فهو يتصرع من فؤود الماضي، ويذكر أسلوبا جديدا هو - كما يقول «زباد» تلميذ الهاد المتدرب على أسناده:

زباد: أتت لم تصنع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط .. وإنما أنشأت به كذلك أدا جديدا .. هو عبارة فوق كل ما عرفت من أدب. (ص ١٨).

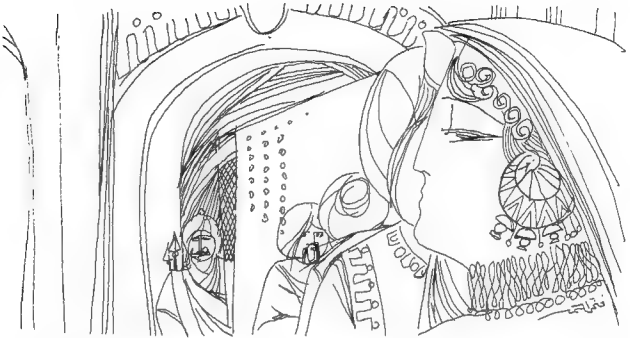
إننا نتعرف - من خلال الهاد - على الطرف الأول لهذا الصراع اللغوي والفكري Conceptual كما على.

زباد: يقرأ ما سبق أن أسامه عليه الهاد) جاء يوم الجمعة، رابع عشر من شهر ربيع الأخر والفراخ سارون إلى طرية .. يقضمهم ويقضمهم .. وكأنهم على الباع من حطبهمهم .. وقد ماجت خضارهمهم .. وهاجت خضارهمهم.

الهاد: (يتابع الإملاء) وقد ولدت المجارة.
زباد: (يقرأ ما كتب) وقد ولدت المجارة.
الهاد: ثم وقد ولدت المجارة. (يعل) فأظت اللغة الكافرة ... (يرفرف).
زباد: (يقرأ الثانية) وقد ولدت المجارة.
الهاد: (يعل) وسجهر الليل بين الغريتين (يرفرف) المجارة لا تسبه ولكنه يعبر عليها) وقد لأركن هذه العبارة غير مسجورة .. أكتب يا غلام (يعل)

ويأت الإزماد للكفر مقابلا.
زباد: (يكتب) مقابلا.
الهاد: والمضى للضلال مرابا.
زباد: (يكتب) مرابا.
الهاد: (يبحث عن عبارة يضلها) .. و .. و ..
زباد: (في محاولة الشيخ والإيمان للفرق هاربا.
الهاد: عاريا .. لا بأس .. أكتب .. فهي إن لم تنفع فلن تضر. (ص ٢٥ - ٢٦).

إن التعبير الصوري في هذا المشهد يمل مكان جميع الوظائف التي تؤدي أشكال التعبير المسرحية الأخرى، فتصبح اللغة بوليكنيكية Polytechnique، أي لغة متعددة الوظائف الفنية، تنقل - على مستوى الشكل - للأصوات والتزيين والتزيين في تكرارية واحدة، تؤدي خلال وسيل هو زباد، فتخلق مسافة مادية ونفسية تقبضه لتلتقي التلقائي والتعبير الحسي، كما تنقل - على مستوى المصنوع -



إننا نعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة حركة عبي الهاد وهو يقلب أوراق الكتاب ، فتتعلق المجموعة ما يراه ، في حين يقتصر هو على التعلق في استخفاف واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السباغ ، وبهاكمة الأفكار الجديدة بمقتضى الأفكار القديمة ؛ الأمر الذي يشي بجهل مبذل ومشكك وصاروب ، ولفظي لإقامة أي شكل من أشكال الحوار مع إنتاج فكري يصعد في اتجاه المستقبل .

الغالب الخامس : (في متابعة حركة عبي الهاد) جئت لحول القمص قبل أن تنمو السباغ .. وما عادت الأبطال تعطي اللين .
 المجموعة : أسبغية الله أن تلتفتا جوعا .. أم أنا إذا شئت أن ألهو لم تروا لحول القمص .. وغللتنا عن إبطام الأبطال .
 الهاد : هذه لزوجة .
 السباغ الرابع : إلى أمتح الله قلبي من طيب خاطر .. أما إرادتي فألى أحفظ بها .. طمأ إلى مسرور عا أعمل .
 الهاد : ما شاء الله .. إن الفقي يتناول على عائلته .. خيب الله حصيلتي يا بن يخطوب .
 المجموعة : إلى أحمل رسالة ..
 الهاد : ويستعمل لغة الأنبياء . (ص ٤٧) .

إن هذه الملاحظة الفنية تشير - فضلا عن توحيد أسامة مع المجموعة المعاصرة - إلى انتفاء أي علاقة إيجابية بين المشكلات التي تروى حول البطل (الظفت العسري) ، ومعرفته الهاد (الظفت التقليدي) ، بما يؤكد - مرة ثانية - نيات الملاحظة الاجتماعية بين شريحي اجتماعيين متباينين في كل من الماضي والحاضر على السواء .

لقد أدركت أسامة منذ هربه من أسبغية استعالة تحقيق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يفرقه الرجاء والطمع إلى الصالح مع العالم إذا ما بقي صلاح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامي للأحداث يؤدي إلى تبدد ذلك الهمم وبدأ تقالبا ، ويخوده إلى عالم التراجيديا ، حيث صادف الفكرة الحية . وهو إذ يتقن بها ، يلفظ حياته بسبها ، لأنها تسد في مواجهة قوى لا قبل له بالتصدي لها أو مغالبتها .

تحول التاريخ إلى مقولات لغوية فارغة من الدلالة ، تحجب الفعل الحقيقي المائل الذي يحدث خارج المسرح - والذي تشهد آثاره في الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود . إنه الفعل الذي يتم بفناء الكلام . ولكنه كلام لا ينفق بالفعل ، بل على العكس يتم حاجزا دون توصيل الخلفية بشئ مسوياتها ، حقيقة الفكرة التي عملها أسامة في كتابه ، ومن ثم يجسد فيها طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة في جهة ، وبين الهاد ورجال السلطان في الجهة المقابلة .

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلوغ أزمة البطل درونيا ؛ إذ يفسح حصار جنود أسبغية ، وجنود سيف الدين قائد حرس السلطان ، لأسامة ، ويصبح جليا أنه يسير في طريق مسدود ؛ وكذا أشار أحمد أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه قليل لا محالة على هباته المتأسرة الوشكة . في هذه اللحظة الحرجة يظهر الهاد متنفذا :

الهاد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من هذا .. (سكته) .. رأيت صلاح الدين أفضل من هذا .. وأشرقت من أضيي .. (يفكر) وأظلم .. (يفكر ثانية) وأشرقت من أضيي .. وأكرم من أضيي .. (ثم يغبث) .. ولعل لنا .. في الأرض سبعة أبحر .. (يفكر) ولنا نرى إلا أصحابنا الخمسة ... (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية في السجدة عند هذه اللحظة من احتدام الصراع تعادل دراما انتصار اللغة المظلمة حول السلطان ، التي تشكل - فلان لا يمكن اغترافها (ص ١١٤) ، ويعد انتصارها إعلانا بانتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بنام اكتشافها إلى سابق عهدنا ؛ بمعنى استئناف السائد والتوال ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة تحطيات متدايرة .

أما اللغة عند أسامة فتضل أزمة وجود لا تحتمل اللزوجة أو الخلل . إن الكلام عنده يعادل الحياة ؛ فهو هارب ومطارد ، ومعرض في أي لحظة لأن ينفذه الجنود نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان خلاصة فكره التي صممتها كتابه «باب الفتح» . وكذا أن الهاد يستعمل وسيطا لتدوين الواقع التاريخي ، على نحو يؤدي إلى الفصل اللغوي عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ؛ فهو الوسيط الذي يستقبل الفكرة بحكم وظيفة في بلاط السلطان ، وينقلها إلى الدائرة الصلبة المحيطة به ، لكنه في الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .

وبين الواقع، فيواجه القوى المتأولة وحيدا متجردا من أسلحته كافة

إنه يتطلع بسلامة سبله إلى قامة حرس السلطان عند أول بأجرة لقاء بينها .

أسامة : (يسحب سبله في هدوء) إليك هو - أنا ماأيت لكي أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المبذل إلى بقاء أسامة - المظف الأحملاق المائل . في موقف العاجز - في حين تعمل قوى الواقع المعارضة على بقاءه في كبريته جيزة . على نحو يجعل بهائيه المتأسوة .

ولا تناسس أزمة البطل على ذلك النظام الفكرى المتناقص وحده . بل تأسس كذلك على تناقص آخر . هو التوجه إلى السلطان . عن طريق رجال حاشيته . برسالة تصدىح حركه للمستقبل . أنا ماأيت إلا لأشروذ السلطان إلى ماأين صمعه بعد الصلابة (ص ٣٨) ولكنها شرعية تصدىح بالضرورة لغرة مغارة لملاقات ثانية . ومن ثم هي تقتضى فعلا محوريا . ولكن الحركة المغردة بإزمها لقوة على الانفصال حتى تحلق ميلاذا جديدا متخطيا في رحم المضي . مرتبطا به ومتصلبا عنه في نفس الوقت . وهو ماأ يقدر أسامة عليه . إن هذه التحوى عليه قوة المضي وعلاقته الثابتة . فهو إن يقى نفسه هاليا إلى أجل السلطان . يقع في محال هيئته ويصعنا اللغة المغربة . به التي يتسع محال لغوها ليشمل جماعة المتصدين لجار الصيد واللال وصاحبة الأخان البيروية وإبنها الداعرة) ويغنى شمل الحاجة لتكون دائرة محيط أسامة . وتظل تضيق عليه احتيا خطوة لخطوة . حتى تحول الدائرة إلى كتلة يمتد فيها أسامة (ص ١٥٥ - ١٥٦) . وهكذا بعد الموت الفيزيالى بمجابه انتحار مؤقت للأكاره في الزمن المتقضى . وإن ظلت كاتمة في وعى الصبوة الماصرة . وقابلة للتصير عن رؤيتها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل .

إن هذه الدلالة المزدوجة لأفكار البطل تجده تجسيدا فيها في التركيب اللغوى للفترة التالية .

لو أنا اعتقنا الناس جميعا .. ومعتنا كلاكهم شرا في الأرض .. وأزلنا أسباب الحرف . فحينما الشمس - إذا شئت - تجتو بهتون إلى الموت . ليهودوا عن أشياء امتكوكها واكتشفوا كل معانيها : الحرية .. شرا للأرض .. وماء النبع .. فبرائخ .. وأمل اللذ .. وضحكة طفلة .. لهور في ظل البيت .. وذكري صبي .. ولبة جامع .. أدوا ليه صلاة الفجر .. بأوجز كلمة .. عظمت أمة ..

تقدم هذه الفترة مرتين في النص : الأولى في معرض التصرف على أفكار أسامة المنوطة في كتابه (ص ٤٤) . ويزيد كل عبارة بما بصوت متدرج من أصوات المجموعة المعاصرة . نابعة عن العهد . أما في المرة الثانية فتقدم برصها الرسالة الاحتياية التي تلى بصوت الجماعة المتحدة . قبل حيرط الساتر (ص ١٤٨) . وتكمل الفترة في كل مرة دلالة مختلفة . على الفترة الأولى تعبر عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يتم على أساسها شكلا من أشكال الطروية الانجماية . وهنا كى إنضمها الأولى . ولكن ماأ تحول وجهة النظر ذاتا نصير عن تصور وعى الجماعة . وتوجه إلى «جماهير الناس» . كما يقترح أحد شباب الصبوة . حتى يتاح للرعى المصغر في الرسالة إمكانيات للتعلق لم تكن واردة من قبل .

بدا الفترة جملة شرعية . تلحق بها حاربات صلبة ذات إبداع واضح . ووقف صريح بما يترجم بقطع النطق عند أتم الغارة . ويغيد القطع المرتبط بالوقفة الإقصائية لخصائص كل عبارة بلغة بجمها . هي الحرية . وحق الملكية . والأمان . ولكن جواب الشرط . وهو القوة والسيادة للمنظمة في الردد عن الوطن حتى الموت . يمتنع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها . التي يرتبط تحلقها بإرادة الحاكم والقتناع . ومن هنا تنشئ عظمة الأمة . وهي الغاية النهائية . كما تنشئ أشكال أخرى من الانتماء الانجماية على مستوى الفرد والأسرة والدين . ويتبنى أن يرتبط الفصل في القرواة الثانية بإرادة الجماعة ومعيها لتحقيق هذه القيم .

ولكن ما الذى يعنى الكلمة تلك القوة الربوية ويصطلح معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما آمنت بها الجماعة ؟ أم لأن الكلمة عندما تتشكل ألقاظا وجملا . أى بصيركلاما . تتصلص عن حياة صاحبها ولا تغرت بجمه . وإنما تتحول إلى شيء لا يتعكس ولا يمكن رده . شيء له كبريته المنطقية . وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذى تسلمه إلى الكلمة لا يمكن أن يعود ثانية . إن خلفه هالى كما يقول «رولان بارت» .^(٢)

لذلك كله تحيل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى . ويصيح لغة تاريخ وقلابة وأصول مرعبة . شأها في ذلك شأن الظواهر الانجماية كافة . وهي تبق كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التصير والابتياق نتيجة تطور انجماي يقتضى لونا معائرا في التصير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الابتياق بصورة فردية سابقة عن أرواها . فيظل مغزولا منيا . إلى أن تتصاغر عوامل تاريخية وانجماية . وعوامل الظروف الموضوعية إلى طيبة الأفكار ذاتها ودرجة تفصيحها ومرونتها . فيصبح الماضى والمزول حقيقة يومية معروفا بها ومتعارفا عليها . تظل في انتظار الباقية أخرى وتلجبر جديدا

وبناء على هذا تكون مأساة أسامة هي مأساة الكلام المجهز الذى يفرص ضرورة تحوره في زمن غير زمان . زمن محكوم غصبة الانقضاء . إنه منطوق بقوة لاغالب . إلى إبلاغ الرسالة التي يزم بعدائها . ودافعه أخلاق وجها في نفس الوقت . يمثل في وهى السائد ومحاولة إحلال النظام على الفوضى عن طريق الرؤية السياسية والفنية . ولكنه يسلط في حرة وهم كيريبير على أحواله الوعى عطفية الظروف الموضوعية التي تحكم عاله . إن لقاده ومفاتيحه تعددان موقفه من العالم . ويجعلان الواقع . الذى لا يتوافق مع مطالبه الأخلاقية ولقمة المظلمة . حقيقة سلبية يرفضها منذ البداية . ويسعى إلى تغييرها كلية واحدة . وإنما أن في استطاعته فرض نظامه الخاص . ولكن صبية الفردى ينتهى إلى الإحباط . في حين تتعرض أفكاره لإنجماها مبكر . فلا يبق من كتابه - الذى أحرقت رجال السلطان نسخا الأصلية والمستنسخة - سوى صورة ضبابية في ذاكرة زياد تلميذ اللورخ . الذى آمن بفكر أسامة . وعاضده على دعوة الناس إليها .

إن حيرط الزوم عند في حياة أسامة للماضية . ويعود أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الأحداث الدرامى . ثم تتجمع وتضاللك لتصبح مأساة الزوم واكتشاف الحقيقة . ول لحظة ضياع وتآزم يستبد البطل حياته الماضية . فيلى الضوء على هذا الجانب منها .

أسامة : حين عيرى الأمير ..

الصبوة : أمير أنشيلة ..

أسامة : بين أن أكف عن فكاكتي التي أسماها جيترا وأقبل متصبا في الديوان .. أن أن أصعب .. فكأني الأمير وأصعبه أمامى وفروح كل في صهوة الشمس .. نصحنى أمى بأن أقبل المتصب هي لأصعب في الحياة الخدين .. السان والبرد .. ولأرضي إلا بالوسط القاتر .. قلت أصعب ياأمير . (ص ٧٥)

إن مآزق البطل يمثل في ذلك التصاوى اللغوى بين أحد السان وأحد البار . على مستوى البنيات اللغوية المعصرى . الذى يتصاوب مع التصارفات الثانية الأخرى في بنة النص المسرحى بشكل عام . إن تقسم الكون بهذا الشكل المطلق . الذى هو وليد للهوم ذات ونظام تتلقى بين التاريخ الحقيقى والتاريخ المزيى . الموقف الانتبازى للنص - الموقف الأخلاقى المائل . أخير لطاقات والشر المطلق أو بمهارة النص :

حرب أو استسلام

قوة أو عزم

حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التقسيم المطلق على كل إمكانية لاخداد البطل ميلا جديدا إزاء الصراع بينه

وكان يحدث تصدع آخر في الواقع نتيجة فعل إردى يمتثل في الانفصال عن الجسد الطيفية في مسرحية «البيت القديم»^(١١)، ينتهي بالقطار، ابن ساعي البريد الذي يسعى إلى الزواج من ابنة البائس السابق، إلى اكتشاف إصابة العروس بالفساد، فقرر بأن الفرار من الماضي فرار من الحقيقة وتزييفها.

كذلك فإن لقائهم - الأب - بسورة الأتالاب^(١٢)، إذ إن حياته في «القبو»^(١٣) يسلب الابن حقوقه كملك، ويصبح صيدوه سقفا وظهور برادة وفهم من جرعة في إنكلترا، ولاسيما إلى إيلات ورائته بسبب طوايف أعمال القربة - المقتلة منهم، والانتحاريين والشبيبين على السواء - وإحسانهم على العسر على اليسيرة، ويصغر حفرق أسرة «أبو شامة»، الذي وازل لإشاعة حرمته الرهيبية، والكراب ساحة الضحايا، فاستكانة القطار الأتمة والمرواحقة، فيسابقون إلى رد الحفرق إلى أوصافها.

وعندما يصل الابن إلى بيت يدهن الماضي، ويمكن من التفتيش عن الإحسان يوزد الأتالاب إلى ماض آثم، فتعطل يقدر على تحديد حلاله يواقع القربة، والانتحاريين إلى بناء حياته وصداقة أسرته على أساس كرم.

وتظهر بسورة الماضي، بتس المفهوم، مرة ثانية في مسرحية «أرض لا تبت الزهر»^(١٤)، إلى روح الأب للوقوف حيلة تعين على قصصه الزنا، وبمضيها إلى الألفاظ لقدمه للظهر، ولكن الزنا بالملك الهدهد - الذي يتم فيه بقاءه العنصر الشعائري وثلاثة في قبة إرباط بالماضي تبلغ مرتبة القدسية - يعني، في الوقت ذاته، الزواج إلى عالم للأبدية، حيث تنمو بذور الحقد مقلية بظلال السواء على حياة الزنا أصبحت حياتنا بسفها، فتعطل القربة الشهيرة «يادي لا يده عمو».

إن التوفيق المسرحي للأسطورة التاريخية يفيد في هذا السياق بجرم الكتاب لقادر الماضي غير المحمود.

وإذا كان تحديد العلاقة بالماضي يغطي هذا البناء كله فإن التماسك مع الواقع يظل حركة بالغة التعقيد والتضاد، فكيفها عناصر ومزاج لا يتصل بها، لا تتصل أساساً في تضاريسها وتزداد في المصطفة الآلية إلى إضفاء الحقيقة وإلى ظلم جديد حياة القربة ووجوده، كما في «القبو» وإذ كان «صالح» في المسرحية الأخيرة، قد استرد حفرقه وتواصل مع عالمه نتيجة تطور لحرف خارج عن إرادته، فإن التصدي لظلم آخر يترجم أسرة ماتت عائلها ليدس شقيقه الخن في ملكية أرضها محسداً على وثيقة مزيلة، لا يتم هذا التصدي في مسرحية «وصوف من قربة نية»^(١٥) إلا بالبن فادح، إذ يوزل مقل الابن الأكبر للأبيرة، في حرب ١٩٦٧، أهل الأرض جميعاً، وبظهور إلى الورف في وجه مصطب الأرض. إن خط تصادح حسي المحركة من مسرى لفرق يوازى مع خط التصدي على الأرض في القربة، في حين يجد مقل «الذكوري أبو إسحاق» في الحرب كحول لثركة إلى القربة، وفرضية موضوعية العناصر الانتهازية في داخل القربة فائتاً.

ولا تقتصر مواضيعه الواقع على التصدي لثقات التنازلية بحيث بالسلطان في «باب الصحراء»، أو عواطف في «القبو» بأوصافه في «رسول من قربة نية» بل يتطرق - في المقام الأول - مواضيع الذات والقطار، في حليتها. إن السلبية جرمية ريكيها القرد في حق نفسه وحق الجميع على السواء، وبظلالها حيا مواضيعه صرفة لثقت بها من الحقيقة في داخلها، تلك الحقيقة التي يسعى إلى امتلاكها أهل القربة في «أدلى الحصاد»^(١٦)، إنها «سورة»، الحقيقة المرواحقة الحطب، على في الامتلاء ويمزق كق فاع تخن وروايتها وجهها الحطيق. إنها تظهر في كل مكان ولائكاناً، لأنها ليست عجزتاً بقدر ماضي في داخل القربة.

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الذات تصبغت مسرحياً في «الرجال هم رؤوس»^(١٧) على حياة جنة يموتون رأس، يسلطها «الرجل» في طرد من الجهور. إن الترويب من مسؤولة مواجهة الواقع ومواجهة الذات يتبدد بصير الرجل، ويعتاده كجدة مجرمة للربة، تخن ثقافتها بصور الرجل إلى المواجهة أو «الفرق

إن أصل ذلك، يطرحه النص المسرحي يمتثل في قدرة الذات الجماعية على الاستفادة من الصورة التاريخية، دون الوقوع في أسر لثقافي أو الانفصال التام عنه. وإذا كان الخط التاريخي قد اتبس سخطاً نتيجة كونه مرموداً إلى زمن متغص، ونتيجة كونه حاضراً لثقلاته العاجية برغم تنصم وعيه، فإن المصوطة المعاصرة تتخلل، في حدود تكوينها القدراني، وفي إطار غشاء القتي المسرحية بشكل عام، أن تدخل الزمن في الماضي وتخرج منه إلى زمن حصره وتده وكابل للتجريب، من أصل حقيق القضي درجات الرقي الممكن، والفعال الممكن.

إن تحليل مسرحية «باب الصحراء» يكشف عن العناصر الأساسية المكونة لرؤية العالم عند محمود ديا - التي يمكن لسقا فائداً لعلاقة لثالية بين التاريخ - والمستقبل - وسير العلاقة بين عناصر تلك الرؤية خلال مراحل إنتاجها الخطية وتدرج أشكال إنتاجها الأدنى بين المسرحية والرواية والقصص القصصية، وإن اشتملت بمناصيرها الأساسية.

هناك دائماً قربة معتزلة هائلة، غالبة بروجوها لقادي حاضرة بشكل صريح أو طبع، ومؤطرة بتحكم أنها واقع أول أصلي لا يتسكك، يعني أنها تاريخ يسري لتمام واحد، ما يحدث بعده ناتج عنه. إن أفضحه تصح شرحه، التي يوزل غطيتها زلفة روية له إردى إلى العسر أو الصبح. ومن هنا تسند تلك القربة تأثيرها غير المحدود على مجريات الأحداث ومصائر الشخصيات، وتصل إلى أشكال عدة، قد تحمل ظلالاً ميتافيزيقية، أو تظهر في شكل سلطة تديرة أو رابطة أثرية.

قد تبرزت علاقة دياب بالواقع (قد - الحاكم - الأب)، وتراوح موقفه منه بما يتسكك حركة الشريعة الاجتماعية التي ينفذها، والتي تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعي.

لقد صاحب قيام القربة تلحج ألقاق المور الاقتصادي والاجتماعي لتجتاح للذات من الطبيعة البرجوازية الصغيرة والوسطى، ولكن الأزمات الاقتصادية التي لدأت من الحروب العالمية وقيام المؤسسة الشيوعية أخرة، أدت هذه الظروف مصممة إلى ظهور تناقضات في المجتمع المصري وتراجع شرائع من هذه الطبيعة، ولقد اعانها لفرعها المظلم الذي كانت تبصع به في مطلع القربة^(١٨) الأمر الذي انعكس على رؤية الكتاب في الأحوال الإيجابية الخاصة هذه القربة.

ولعل الإهداء الذي صدر به محمود دياب بمجموعته القصصية الأولى، يظل الضوء على موقف الكتاب في هذه المرحلة:

«إلى من أعان ليبرته على الحياة الحافلة بالحقيقة بالتناقضات وإدعى بحياة جديدة، هي حق للجميع، أرفع فيها رأسى»^(١٩).

أما في «أحزان مدينة»^(٢٠)، وهي رواية سيرة ذاتية، ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكتاب، فليقدم فيها صورة حال قديم متناقض ومتضاد، يذو في الاكوار والتأثير نتيجة لانقسام حصر غريب وعديل عليه. لقد أدت الحرب العالمية الثانية، واستقلال الإقليم منذ ذلك التاريخ، إلى تغير انتماءه والقصدي إلى علاقات عالم تلك لثقت التي ينتمي الكتاب إلى إحداها، وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين:

الأدلى: لغة أصيلة متناكسة ومقلدة، يتكلم تلاصيحها النظام والاضداد. الأجانب: لغة دخيلة متناقرة، يؤسس وجودها المجرى والأغراب.

إن انهيار عالم الكتاب يتم في هذه الرؤية نتيجة لتدخل قوى خارجية، يستعمل ولف الحقيقة الخبيث الدائب، وبمؤازرة في نصيب حليها المور القديم. وهذا هو ما يردى في النهاية إلى انفصال القيم من ماض تهم، تخت فيه كالية الحياة وثقت الدين، والفرق إلى عالم الواقع الذي تنتم فيه سبل التعرف على الحقيقة.

الصعب، كما يقول.

الروائع، وإن نخل في ميلاد جميل مرهف، يحمله ابنه رجل طيب آخر في أسطاني. إنه الحلم أو بطلانة المسكين التي ترجمه بها المجموعة المعاصرة في «دياب الفصح» إلى جمهور للنسج، إنه أمل مشروح في تحقيق الحرية والمشاركة والعدل.

ويعرف بعد علاقاته بالروائع، وأيام الفراق، طرح أحياناً بارقة أمل في تحقيق مستقبل أفضل، يظهر الجميع في «اصبغوا الساعات» (١٧)، دون أن يأتى في

• هوامش

- ١٩٧٨، ص ٥٨ - ٦١
- ١- Jell, James, Gramsci; Fontana Modern Masters 1977, pp. 88-104.
- (٦) أدونيس، الثابت والتحول - بحث في الاتجاه والإبداع عند العرب ج ٣، دار القلم، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٣٢ - ١٣٧.
- (٧) Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1980.
- الإشارة هنا لعرض كتاب «عن راسين»، صدر به أدونيس ترجمته مسرحية «أندرا» التي نشرت في سلسلة «مسرح العال» العدد ١١٨، الكويت، يوليو ١٩٧٩.
- (٨) جلال مجدي حسنين: البناء المطلق في مصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ٥٤ - ٦٠.
- (٩) محمود دياب: خطاب من قبل - الآثار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٢.
- (١٠) أحرار مدينة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.
- (١١) البيت القديم - الدارة القومية، ١٩٦٥.
- (١٢) الزوينة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
- (١٣) أرض لا تست الزهر، مجلة المسرح، العدد الثالث، نوفمبر ١٩٧٩.
- (١٤) رسول من قرية تيرة، روايات الثقافة الجديدة، يونيو ١٩٧٥.
- (١٥) ليلي الحصاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.
- (١٦) المسرحية الثانية من «رسول طيب في ثلاث حكايات»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
- (١٧) نفسه، للمسرحية الثالثة.

- ٢- تعرف اللغة الأتينية المتفرقة بين مصطلحين هما Geschichtlich و Geschichtlich، مع اختلاف استخدامهما، إلى حد ما، مع التفرقة التي تعكسها الكلمة الفرنسية Histoire مقابل Historische Schule للدلالة على الاستخدام الأول على حين يأتى Geschichtsphilosophie كتابة على الثاني.
- (٣) فريد من التفاضيل عن مراحل تطور وعي الكاتب للمسرح الحديث في علاقته بالثلاث راجع:
- الدكتور عز الدين إسماعيل، تطويع التراث في المسرح، وصوره، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ١٧٣.
- (٤) محمود دياب، «دياب المقترح»، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٧٤.
- (٥) Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Paul, London 1964, P. 38.
- يقطع مصطلح «الثقافة القصوى» على مبدع الثقافة الذي يصوغ إيديولوجية طبقية أساسية حاكمة أو مساهمة نحو الحكم أو كتلة تاريخية معينة، في حين يرتبط «الثقافة التقليدية» ببطانة الله أو طريقها إلى الأروال. ولكن كثيراً ما يحفظ «الثقافة التقليدية» بدور مؤثر، نتيجة اتناقه إلى تعاليم أو مؤسسات قديمة، يبدو بمظهر يمثل الاستمرارية التاريخية أو الحفاظ على التقاليد الدينية أو الاجتماعية. فريد من التفاضيل راجع:
- الدكتور الطاهر ليب، سوسيولوجيا الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية،

بسم الله الرحمن الرحيم

دار نصوص طلبة

للطباعة والنشر

محمد ومحمد إبراهيم وشركاهم

(استشاري) أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

تقدم لقراءنا مختارات من فنون المسرح

من الكاتب المسرحي

المسرح الملي

إعداد الممثل

الأروبا الإبداعية

بين إيسن وشيكوف

مصححات العمل الواحد

تجميع النسخين - لاسين

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أياطة

- ترجمة دروي حشبه ١٨٠ ق
- ترجمة د. داود حلمي ٧٥ ق
- ترجمة د. زكي المتناوي ١٧٥ ق
- ترجمة أحمد حلمي ٧٥ ق
- على مصطفى أمين ٥٠ ق
- ترجمة: محمد عوض ٥٠ ق
- ترجمة: صلاح عبد الصبور ٣٥ ق
- غوش من ذهب وخماس ١٢٥ ق
- حبيوط النساء ١٢٥ ق

ومن مؤلفات الدكتور

محمد مندور

- المسرح المصري المعاصر ٧٥ ق
- مسرحيات شوقي (٣ حلقات) ١٥٠ ق
- مسرح توفيق الحكيم ١٠٠ ق
- المسرح العالي ٧٥ ق
- المسرح النازي ٥٠ ق
- في الأدب والتقدم ٥٠ ق
- الأدب وفنونه ١٢٥ ق
- الأدب ومناهجه ٧٥ ق
- التقدم والثقافة والمعاصرون ١٢٥ ق

تليفون ٩٠٨٩٥٠ / ٩٠٣٩٥٠ / ٩٠٩٨٢٧
تلفاكس: دار البنية
٩٢٨١٥ #٩١٨٨٤-UN لكسي

١٨ شارع كامل صديق بالعجينة - القاهرة

سجل جاري ٩٢٨٠٢٨٨
سجل مصنفين ٢١٨٥
سجل لائل ٢١

الفارس والاسيرة والهوم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

تبدأ مسرحية (الفارس والاسيرة) لكانثيا (المذكور فوري فهي أحمد) بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية أخرى . ومما جرت هذه الحرب من توارل وهزئ .

إلا أن (بيروس) المرحس على مصلحة شعبه وأمن مدينته . أي أن تدخل مل هذه الحرب . معنا أنه لا يمكن أن نغيا الإنسان عمره مملوفا في كلته

- ٢ -

ومسرحية (الفارس والاسيرة) تروج على أسطورة (أندرومالة) القديمة . كما يذكر مؤلفها . وابتداء من هذا الترويج قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تتناسب مع مكرم العصر . على أن هذا الترويج أصبح مطلباً أثراً عند كتابها المعاصرين . ونحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر بإطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه . لأن غرضه لشيء من حرية التعبير في هذا الإطار هو المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعي .^(١)

قد تناول (يوريبس) شاعر القسي اليوناني القديم هذه الأسطورة في مسرحيته (أندرومالة) . ومن قبله ألف (فيولوكليس) قصة تناول فيها أسطورة هرميونا . كما أن (سولوكليس) كتب قصة أسماءها (هرميونا) .^(٢)

على أنه لم يصل إلينا كاملاً إلا مسرحية (يوريبس) . ولقد قام بنقلها إلى العربية الدكتور محمد سليم سام .

وموضوع قصة (يوريبس) الملتزمة بالإطار الأسطوري يدور حول وقوع (أندرومالة) أرملة (ميكور) أعظم أبطال طروادة في أسر (نيوبوليس) بن أميل . فصرها وولده منها بين . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميونا) ابنة (ميلاس) من هيلانة . تلك المرأة التي ثارت من أجلها حرب طروادة .

لم يكن هذا الزواج سعيداً . كانت (هرميونا) عاقراً . فأنار هذا هيرنيا وحسدا على (أندرومالة) . ودفرت مكيدة . قتل طفلها أثناء غياب زوجها . واستأنت بوالدها لتطيق غرضها . ولم يلق (أندرومالة) وصغيرها من القتل إلا حطير (يوليس) والد زوجها

نخل على (هرميونا) والدها بعد تدخل والد زوجها . مما جعلها تحاول قتل نفسها بحافة انتقام زوجها .

ولمحة ظهر (أورست) ابن عمها وسخطيا لها مضي . وظلّت منه أن يخلصها من وطنها . وأن يأخذها إلى أي بلد يشاء .

طماناً (أورست) إلى أنه قد دبر الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد أن تغرد على الآلة . وفعلنا يأتى فيه .

نتيجة هذه الحرب وقعت (أندرومالة) زوج (ميكور) بطل الطروادة في أسر (بيروس بن أميل) بطل اليونان الذي صرع (ميكور)

عاشت (أندرومالة) ومعها طفلها في كنف (بيروس) الذي نغم من الحرب . وأراد لمدينته أن تعيش في أمن وسلام . وأن تشج فيها الطغمان والعد

يد أن تجار الحروب لم يهملوه . إهم يرمون حله . وأن يلقوا عليه العامة بإشاعة الخوف في القلوب وإثارتها .

تزوج (بيروس) بعد عروته من الحرب مستصراً من (هرميون) التي كانت أسيرة له (أورست) مكافأة له على ما بذله في الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن رجالات المد اليونانية عندما أراحت أن تسلم الطفل الأسير ابن ميكور قتله . أرسلت (أورست) في هذه المهمة . لا يملونه عن غرام (أورست) ب (هرميون)

ذهب (أورست) لتطلب الطفل في الظاهر . مع رغبة الخفية في استعادة (هرميون) من جديد . وهناك وجد في مدينة (بيروس) ما أسعده الأفراد متسبون . ومنهم من يتأمر عليه لحظه .

قابل (أورست) (بيروس) وغالبه بسلم الطفل . ولكنه طلب منه مهلة يتأمر فيها على قاتله . وأخبره بعد ذلك برغبة ابنه يسلمه الطفل

عند ذلك فجر (أورست) قنبلته في حفرة (هرميون) . منها (بيروس) بفرعه في حب (أندرومالة) الطروادية . على غير أميل في قلب (هرميون) نيران الغيرة . والزحف في الانتقام . ومحاولة قتل الطفل

حطفت المأمرون الطفل وسلموه إلى (هرميون) كي تظه . على أن هذا الطفل الذي ظنت (هرميون) أنه ابن (أندرومالة) لم يكن في الحقيقة إلا ابنها . وابن (بيروس) . وهو الذي سبق أن أرسله إلى والده في الميدان . وفي الميدان قُلت الفتاة التي حملته دون أن تكشف من سُر الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل (أندرومالة) الحقيقي فإنه أعطاهما هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها . بعد أن أجز قلبه اعترافاً عنها . لها أصابيا من حزن .

وكشف (بيروس) عن سُر الطفل الذي تريد أن تظه . ولكن الأولاد كان قد فات . ل (هرميون) غرت أن تحسر التزوج والابن مما . وأن تهرب مع (أورست) . فلها جذا تجر (بيروس) على إعداد جيش يستجدها به . مكورة بذلك مأساة الحرب الطروادية التي انصطت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

أقسام :

- الأودونوريوم . ويعيش فيه النظارة
- الأوكسيرا . وهو مكان الكورس
- المنبح . ويقدم عليه الخيل

فرصة أن يترجم المقاعد وأن يظل . فإن الصورة التي اعطاها الدكتور فوزي لشرح جثث من مسرحه لسيما واحدا متلاحا . بعد المخرج إلى أقصى مدى . هو مسرح . للموسيقى للجثث خلية المسرح لحظه بعض الزخافات والبرجات . ليس هناك من يحدد سوى أن تبدو بانظر بعض الأعمدة اليونانية . وتستغل حنية المسرح وفق لسيماها كما كان يجري فيها الأحداث .^(٣١)

لقد أتاح تقديم المشاهد والوقائع على هذا النحو للقارئ أن يقدم مشاهدته في حرية تامة لا تنتظر معها تغير مناظر . أو إعادة ترتيب . أو ترتيب خروج ودخول إلا في القليل النادر . كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التي تدرك على شخصيات المتأخرين . يتخلل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى لوى حورا . أو بنصت إلى (منخرج) تكلف به الشخصية من أسرارها . وعن مستقبل فعلها وتصميمها .

أكثر من عشرين بقعة ضوء في المسرحية تعني أكثر من عقد عشرين مشهدا حورا . دونما توقف . أنتجت هذه البقع الضوئية أن يترجم في مسرحية بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة لسيما . المسرحية شبه سيناريو فيلم . المشاهد فيه متداخلة . والانتقال بين مشهد ومشهد . أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أساليب كتابة السيناريو .

فالقارئ مثلا - يتحدث عن الأمن وعن العدل . وعن الصفات الإنسانية الناجمة من قلوب عامة الناس . لتصل بنا بقعة الضوء إلى (بيروس) الحاكم . ليجلسنا في . منارج طويل من هذه الصفات وعن إيمانه الشديد بها :

«سريع شاطئ حراي لكنني أصنع وجه الرئيس . أنجزوا عذابا مؤلما أنه كي تزوج غابات طفلى الأرض لئلا تدرب الحزن لابد للوطن أن يبيع فيه الأمن . أن يبعد إلى أطرافه الطفل ليحصى الباطني والأرامل من هجير الفقر . أن نردم هاوية الجرس لئلا نحسب طوفان حب يضر الكون ويطلق نار الخلد »^(٣٢)

وهكذا يذكر أندرومات بأن للدموع والأحباب الراغبين طوقسا تسكب لهم فيها القربان . ليتخلل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قبل الحرب اليونانية وقت الاحتفال بتقدم القربان^(٣٣)

وعندما يتحدث القارئ مع زوجته عن التآمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المكابرين حكايات . وهذه ليست آخر حكاية تمارس الإهانة على المتأخرين داعوس . واينو . ومارس .^(٣٤)

ولقد كانت بلغ الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها . وهذا أدى لهذه الشخصيات إلى أن تتحدث طريلا . ويظهر حديثا لتكشف لنا عن نفسها . وعن أفكارها . كما قد يجلب القارئ إلى المشاهد

لقد أملى هذا التصوير على المؤلف رغبته في أن يعيش هروم همره . ورغبته في أن تظهر المسرحية شيئا مطلقا بالخارج العريضة في منتصفه . والكتاب القارئ هو لا يستطيع فككا من القوض وراء مشكلات تشتمله وعرضها بصورة فنية ترى ماثرة موقف مؤلفنا من هذه المشكلات في مسرحيته ؟

- ٤ -

عاش المؤلف مشكلات الضمير المصري الممزقة مع الحرب والسلام . من ها كانت هذه المسرحية التي واجهتها في مسطرها الأولى بالحدثين في الحرب اليونانية الطروادية . وواجهته هذه الحرب على الضمير من نوازل ومعالاب وإذا كانت هذه الحرب قد البت فأول آثارها عدم عودة حبيب إلى حبيبه . ولقد تم نوحيمها . أو رجل يصور لآبته . أو زوجة تزوجها . إنها الحرب المدمرة

تظهر الإلغة (ثيس) التي تزوج منها (بيروس) جثة القتل . وتأمربلن الحقة في (داني) . وإرسال أندرومات إلى (مولوسيا) وتزوجها . (هيليتوس) . ويشتر (بيروس) بأنه يصبح إلها عظاما يعيش معها في كهوف (تيوس) في جوف البحر . وضمن أن ابن (أندرومات) سيصبح ملكا على (مولوسيا) . وسيخرج من صلبه ملوك آخرون يهكمون (مولوسيا) . ويعيدون السلام والصفاء في وديها .^(٣٥)

- ٣ -

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من مخالفة الكتاب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية . فإنه غير ي إظهارها . ولئلا يخلط من كتابتها . ولئلا يخلط الأحداث والوقائع فيها .

يحدد من شخص (بيروبيوس) أندروماتا وهرمونا وابن عمها أوستيس . كما يحدد إشارات إلى أخيل هكتور . ولقد أسند دور الشخصية الهورية فيها إلى (بيروس) في حين أن هذا الدور أسند إلى نوبيريتوس ابن أخيل بن بيروس . كما أنه وضع من دور الحولة واستخدم في مسرحيته جولة طروادية وأخرى يونانية .

ولقد دارت عيونه الأحداث كثيرا في المسرحين حول طفل . أما الطفل في مسرحية بيروبيوس فإنه ابن الشخصية الهورية فيها من أندرومات . حيث إن زوجته هرمونا كانت عاقرا . وأما الطفل في مسرحية المذكور فوزي فهي فإنه ابن بيروس من هرمونا . وشان بين المؤلفين .

في المؤلف الأول اسفل بيروبيوس علم هرمونا في إثارة الغيرة والزفة في الانتظام . وضع الأحداث إلى الأمام . وفي المؤلف الثاني اسفل المذكور فوزي فهي موقف الطفل ذي السر المخلص في اتهام الزوج بقتله أندرومات .

الغيرة ثابتة في المؤلفين . إلا أن الدكتور فوزي وصف الغيرة المشتعلة بأن جعل لها قدته الأساسية في المسرحية . وفي عدم به الخلل من كتابة مسرحية . وهو التأكيد على نية الحرب . وإقامة العدل . وطيس الحروب في القلوب .

ثم إننا نجد في المسرحية صفا آخر موازيا لحظ عندنا الأساسي طرافه مطردان بين نتي ولفاة مثلا الخائب الخائف في المسرحية . وألقيا بالقوم والتصور على الأحداث الجارية . وفي النهاية أصبحت هذه المبالغة مجازا للأحزان . فروجا مشرعا . لطفلا وليدا . أمثله من رغبته في ألا يعرف الحزن أو العزى أو غشى القلب^(٣٦)

ولقد استغل المؤلف في مسرحيته عنصرا من يستفهمه (بيروبيوس) . وهو طيف (هكتور) الجليل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته كان الطيف من صنع عياد . أندرومات هيليتوس :

أنا في مسيرتي أثريه . لرفاعة أوصى به بطلع مني . يتخلل جسدي . وأعاد أصعب دعي وألني وكأنه يولد مني . ينمو . يكر . يمتد كل ما عرفت من الحال حين أراه وجلا مكسلا . بقل عبي . ويشل بالفرح حزلي .^(٣٧)

أحسن المؤلف صنعا عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندرومات كمنصر لفتال دافع عناصر الصراع في المسرحية . استعمله القارئون . داعوس واينو ومارس . في إشاعة القوي بين الناس . وفي قتلهم وإزهاجهم . أنشأوا أن (هكتور) يخرج من قلبه عجا على الضمير بيروس تزوجه . كي يزلوا عليه الناس .

ثم إن هذا الطيف الذي توسع وجوده في قلب أندرومات أصبح شخصية حقيقية زارتها لالا . ومطاميرها عا يريده القارئون .

من هنا فإن هذا النصير الجليل الذي أدخله في المسرحية كان هرويا وعركا للأحداث .

ولئن أتاح بناء المسرح اليوناني بصورة البداية البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة

الرؤس ليس بأن نعلك القرد بالكرم ، وليس بالسرك ولا بالقتل ، بل أن توسع
مناخ القوة في مدينتنا لتطيق القضاء عدل^(١٤٦)

جلده هي بعض الميم الماصرة ، التي سار بها لؤلؤ في خط مداريط بحسبه
إلى الحد الذي اقتضا بالمرض عليه ، وضع عروته على مصلحه وقتنا .

— • —

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري ، والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح
للؤلؤ حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقى إلى إغائية إلى
دالة . بل إنها تتيح له أن يغير التصوير الشعري متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على
لسان شخصياته . وهذا هو ما سطره لؤلؤ في كلور من أجريتا . قدم لنا الصورة
نور الصورة التي لا تترك على مرثية ومفارقة . الصورة التي تفر أو الصورة التي
تحب . ولكن ولدت معها بكثير من تصويره التي بنا في مسرحيه ، ويحاول بنا
المقام لو قمت إحصاء بهذه اللغة الفاحرة ، إلا أنني سوف أكتفى هنا بطرب
بعض الأمثلة :

- « وحق فرح الأرض بالسائل يقدو رحما عندما يثقل فيها كل يوم ألف
قير »^(١٤٧)
- « لا عزاء في عنه حتى لو غزل الحمام كله مناحات عليه ، أو صارت كل
الحقول سائل »^(١٤٨)
- « أورد أمني كل البوق إليك »^(١٤٩)
- « يرس في ربح الأرض جليور الرض »
- « يحولن الأرض كي يظفوا الجرح »
- « لا تحاول أن تسجن نفسك في كهف ، وتجان أنك حيث الشمس »

ويقدو حاسي لغة لؤلؤ في كلور من مشاهد المسرحية ، بقدر سخطي على كل
من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والإلائية ، والأسلوبية المنتشرة في كلور جدا من
سفر المسرحية . على أن هذا السخط قد يقل منه أن لؤلؤ غير مسؤول عن
بعضها ، وإنما تقع المسؤولية على حلق الطابع .

ويطول بنا المقام — أيضا — لو قمتنا إحصاء بهذه الأخطاء .

ويظهر لهذه مسرحية جادة ، أثرت الكتبة المسرحية بحمل مسرحي رائع .

• هوائش

- (١) د. حر الدين إسماعيل : نقاشا الإشتياقي البيت القبرسي المناسر ، ص ١٠٨ ، في كتاب
١٤٢ ، د. الفاروق المرقى بالقاهرة .
- (٢) د. محمد سليم سالم : البلاغ ، ص ١٠ ، انظر ص ٣٩ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
- (٣) نفسه ، انظر ص ٣١ وما بعدها .
- (٤) المسرحية ، انظر ص ١٧٤ ، لينة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- (٥) نفسه ، ص ٢٤ .
- (٦) نفسه ، ص ١١ .
- (٧) نفسه ، ص ٢٩ .
- (٨) نفسه انظر ص ١١٦ .
- (٩) نفسه انظر ص ١٦٦ .
- (١٠) نفسه انظر ص ١٧٣ .
- (١١) نفسه ، ص ١٦٠ .
- (١٢) نفسه ، ص ١٥٩ .
- (١٣) نفسه ، ص ١٧٣ .
- (١٤) نفسه ، ص ٤٢ .
- (١٥) نفسه ، ص ٣٦ .
- (١٦) نفسه ، ص ١٧٣ .
- (١٧) نفسه ، ص ٢٢ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٨ .



ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه : أيس هناك من وسيلة غير السيف لحل
المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا تليق إلا لاستعراض الضلالت ،
لجيش الحكام في لحظة زهر^(١٥٠) .

واللؤلؤ لا يبتأ في مواقع كثيرة يقدم الصورة نور الصورة التي تصور بغضاه
الحرب . فالرجل المعجوز — مثلا — يبيكي ولده المقتول قائلا : « بطني يارودي يا
جراحك .. وكيف أن الضحية أكل لحمك فبهوت عليها بسيفك كي تخلص
مها .. ورأيت يبيك يارودي الكلاب تأكل لحمك .. تأكل لحمك وأنت حتى
تركش .. ولدت خلفك تزيث .. لا يتركش .. »^(١٥١)

وهو في الكشف عن شرور الحرب يحرص لنا اللؤلؤ بلو التزوج : التي
والفداء . الرجل المعجوز ، الزوجية والطفل ، الأم . كلها لوحات إنسانية تطفح
بالشعر من الحرب والبسائط قلبها . وهو سخط بعلنا في النهاية تعاطف مع
الشخصية المحروية الضليلة التي رفضت الحرب ، والتي دامت على عواطفها من
أجل مصلحة الجاهل . فهدوس يفرق : « أنا لا ألت أمام لمرأيا الفديين أزوجه الدية
يني وبين من سبى حتى لو كان أبي .. أنا لا تحكي رواية صبور المرأيا .. تلك
الصورة للفسر للزوجه بالعماء .. بالضمحان من أجل لا شيء .. سوى جادة يفرها
خوفه هارب ! انتصر جنوده وقدمارك لاستعادة زوج لاجرة .. والحرب خاص
في حلقا البلاد في ندمت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أنصع
بلاد »^(١٥٢)

ولم ينس الكاتب أن يميل عن هذه الشخصية مصممة على عرش الحرب إذا
كانت الأسباب جوهريه ، كاستيلاء مدو على أرض المدينة .

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي أثرت لؤلؤ في
عمله الإبداعي ، فإن هناك الكثير من الميود تقاضية التي جعلها لها . في مقدمة
هذه الميود التأكيد على الحاجة الملحة إلى إقامة الجميع الديمقراطية ، وحكم القرد
مهلك ، حكم القرد بحكم نفسه وحده المثل . ويؤسس بتأليب قواذه : « حرية
الحاكم وحده قد لزدى إلى القمار .. إلى الموت .. لكن حرية الناس قتل
الحرف .. تسوق إلى القتل .. وقد أوسى أمس الناس هم ليها وحدهم أصحاب
الزوى »^(١٥٣)

ويؤسس الحريص على مصلحة شعبه الذي « يتوق إلى حريات بيد الفلاح ،
وشاة غلب ، وأم تبين للأطفال عيزا »^(١٥٤) يقول أيضا : « كي تظهر من للمجدة

سيمبولوجيا المسرح والدراما

□ تأليف: كيريليدام
□ عرصة: نبيلة إبراهيم

التصين ، كما يدل على أن هذه العلاقة المتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سببية .

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام الفضفاض أمراً لايندمج النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، يحاول الإجابة عنه في فصله المتعدد ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيمبولوجيا) في الربط بين عملية الاتصال المسرحي بمتاعها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال ضعيفاً بين السيمبولوجيين الذين يصرفون جل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شفراته المتفرقة ، والنقاد الذين يهتمون بتحميل النص المسرحي المكتوب في ضوء القواعد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيمبولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهي بموقف المخرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب وفهمه من قبل ، وشاء مع ذلك أن يراه مسرحياً ، فإن التحليل متداخل يضع في تفسيره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وبلاغة الحوار ، مرتبطاً بكل الارتباط بتحميل شفرات الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى « يوربوت » للمسرح التي يمكن أن تكون امتداداً ليوربوت الشعر المسرحي عند أرسطو .

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيمبولوجية التي تمت حديثاً في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاماً تاريخياً ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، فعلى هذا التاريخ لم تكن يوربوتيا المسرح والدراما قد أحرزت تقدماً ملحوظاً على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراما ما تزال جزءاً من النقد الأدبي ، في حين ظل للمسرح والنقاد غريبين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ، عام ١٩٣١ ، نشر «ألكازار زيج » بحثه عن «جاليات في الدراما » ، كما نشر موكاروبسكي بحثه للمسرح ، محاولاً تحميل تلك الظاهرة الملث ، وبعد هذان البحثان ، كما يقول المؤلف ، التواء التي دارت حولها أغنى أبحاث عرصة العصر الحديث حول المسرح فيما بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ ، وذلك بفضل جهود « مدرسة براغ » . وكانت مدرسة براغ البالية قد تمت تأثيراً توأم يتصل في المدرسة الشكلية الروسية ومدرسة «دي سويسر » اللغوية . وهي في ثروت من دي سويسر مشروعة في تحليل كل «أنايل الاتصال السلوكي للإنسان من خلال سيمبوتيقا عامة لحسب ،

يختلف النص المسرحي - يادئ ذي بدء - عن كل من القصة والشعر في أن النص المسرحي مرتبط بكل الارتباط بفكرة عرضة على خشبة المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأن يبالغ في أكثر من شكل وفقاً لطريقة عرضة . بل وفقاً للزمن الذي يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد للمسرح جزءاً من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . فلما نشأ علم السيمبولوجيا في العصر الحديث ، التفت بعض النقاد البارزين ، الذين أسهموا بصفة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة - التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرحي ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق قيد الكتابة ليقدّم في شكل عرض مسرحي . على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائماً لهذا هو : إلى أي حد يربط النصان ؟ النص المسرحي ، وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصاً ، والنص الدرامي ؟ وماهو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

لقد ادعى بعض نقاد الأدب مسرحياً أو نفسياتاً أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو : في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب . فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لأن من حيث إنه يحدد لغوياً مايقوله الممثلون فحسب ، ولأن من حيث إنه يحدد مسبقاً بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يعدّ هامداً إلى عناصر المسرح الأخرى : من موسيقى وإضاءة .. الخ . ولهذا الأسباب كلها كان للنص المكتوب الأولوية على النص للمسرح .

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعي ، على قدم المساواة مع الرأي السابق ، أن الأداء المسرحي يقيد النص في كل ماينبغي به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكملاً إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس مايقول القصة مثلاً . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطاً دائماً بطريقة عرضه . ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يجد نفسه مرتبطاً بتصور ما لحشية المسرح ، ومن ثم فهو يقدم مبدئياً هذا التصور ، وصفة خاصة حركة لتمثيل وشكله ودرسته على نمجيد الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره لاينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية ترتجم إلى أداء مسرحي ، بل إنه - بالأحرى - نسخة لغوية تؤدي إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التي تعد الدافع الأول وراء كتابة النص الحواري .

وإذا دل هذا النقاش على شيء فإما يدل على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص المسرح علاقة متبادلة ومعقدة ومقيدة ، يتولد عنها تداخل قوي بين

أى قد له ، على الرغم من أنه قد يبدو متضاداً في كثير من الأحيان عند تطبيقه . ذلك أن هذه الإشارات كثيراً ما تتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على هذا النحو المحدد . فإذا كانت الإشارة الرمزية - على سبيل المثال - تتحدد بالغة عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على غنية المسرح يعد رمزاً ، وليست اللغة وحدها . وعندما نتفحص من هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح لنا أن كل شيء على غنية المسرح ، لثوية كانت أم غير لثوية ، إنما يقصد به أن كل شيء للفرع وقد اتجه إليه إلى ما يحرق أمامه على غنية المسرح ، بحيث يستخلص بنفسه ولنفسه من كل الوحدات المفردة مضموماً موحداً .

على أن الكلام على هذا الحد من إشارات المسرح - لم يجاوز البحث في الوحدات الإشارية في حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لا يمكن أن تخزل إلى وحدات متصلة ، يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص بها ، فإن تفتيت النص المسرحي إلى وحدات صغيرة من الحق يؤدي إلى أن يصبح التحليل السيبولوجي للمسرح تحليلاً أولياً . أما عندما نضع في الحسبان أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يمتد المسرح من خلال عناصرها المفردة عن قيمتها المحددة ، وعندما نضع في الحسبان أن تولد الحق على غنية المسرح يكون من اللازم والاسباب بحيث يصعب إدراجها إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها ، فإنه يتضح علينا عندئذ أن نبحث فيما يمكن أن نسميه النظام الكلي للأساقف المسرحية . وهذا النظام الذي بنى أن نسي إلى تحديده لا يمتد بكل نظام على حدة فضاء ، بل يمتد أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة ، بحيث تصل إلى القواعد التي تسمح للفرع بأن يصل إلى إطار جلي بين الممثل والمفرج .

وقد سبق جورج موان أن أعلن في عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما بين الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع . وكما أن الرسالة اللغوية تفتي الحائز بين التفكك والمتمتع ، كذلك يتم التوصل بين الممثل والمفرج عندما تصبح استجابة المفرج هي بمثابة الشفرة التي يرسلها الممثل .

على أن التحدث الذي وجه إلى هذا الرأي ، من حيث أن غنية التوصل للمسرح لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمفرج ، وإلا كان المفرج جسيماً على درجة واحدة من الاستجابة ، كان بمثابة التحليل من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هي بمثابة وظيفة اللغة العادية .

إن عملية التوصل المسرحي تتلخص في منح يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منع المعلومات» Source of information ، ومن هذا المنبع تنبع وسائل التوصل المختلفة ، التي تتمثل في الصوت ، والإضاءة ، والحركة ، والكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل الوصلية لها نظامها الخاص بها ، ولكنها تفتي في النهاية من خلال شفرة توحدها ، ونحوها إلى نظامها هادياً إدراكاً لمطومة الدلالية للنظام الدرامي الضيق . لهذا فإن المفرج قد يكون حاراً بالنسبة ، كما سبق أن ذكرنا ، ومستوحياً لمخار ، وذلك رغم فهو يدفع إلى المسرح لرؤية النص الدرامي مسجراً ، وهو مدفوع كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الجليل نفسه ، الذي حله مع النص المكتوب ، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل من مزيد من الحس الجليل بهذا المعنى . وهذا القاض من الحس الجليل ، أو لنقل الإدراك الجليل للمعنى ، إنما يصل إلى المفرج من خلال نظم إشارية مختلفة ، لاقتل الاختراع ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المفرج أن يحلها بعد ذلك إلى دلالات تتصمم وتتوحد وترتبط هدف واحد . وهذا يتم من المفرج أن يكون هناك الانبعاث وتحميد المحيط لاستقبال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المطورة التي يجدها ذات معنى في الأداء المسرحي . فضلاً عن هذا فإن المفرج يلجأ إلى المعلومات لا تأتيه مباشرة مع نتائج الأحداث زمنياً ، بل إنها تأتي مباشرة ومتعاطفة ، وعليه هو أن يربطها كلها شاء الوصول إلى المفرد الذي يكونه لنفسه .

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحي بكتلتها السيبولوجية ، التي تأتي عبر تراتب متعددة ومتغيرة الحواس ، وتتقاطعها زمانياً ومكانياً ، وتساعدنا دلاليًا في كل لحظة ، وأغنياً بمركرها حول نفسها .

بل أهم من هذا أنها ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدال الحسي والمفهوم العقل أو المدلول . ومن هنا بدأت مدرسة براج يتم بمشكلة وصف الإشارات المسرحية وإبراز جلالاتها . فالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موزوفسكي ، تمثل الدال ، أما المدلول فهو الفكر الجليل الذي يستقر في الوعي الجماهيري . وقد أسفر انحام موزوفسكي بالحركة المسرحية عن إخضاع الوحدات الجزئية لوحدة نصية كلية ، كما أسفر عن اهتمامه الكبير بالمشاهد ، بوصفه صانع للنص .

وأساس نظرية مدرسة براج بصفة عامة في سيبولوجية المسرح ، هو أن المسرح يجلب «الشيء» إلى «المزى» ، فالتشفي ، على سبيل المثال ، عندما توضع على غنية المسرح ، لا توضع من أجل وظيفة التفتية التي نعرفها في حياتنا العادية ، بل لكي تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامي . ومن ثم فإن التشفي عند في هذه الحالة رمزاً واستمارة ، وهذا ما يدركه المفرج بوعي تام ، فكل شيء على المسرح ، وكل حركة ، وكل صوت - كل ذلك يعرفه المفرج بوصفه وحدة ذات معنى ، تؤدي دورها في نص مسرحي متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعي تام بأنه يعيش عالم المسرح ، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة في كل لحظة . فالتركيب على غنية المسرح إنما هو كرسى مسرحي ، وكذلك الأصوات والموسيقى وحركات الممثل . ومعنى هذا أن كل إشارة في الأداء المسرحي يتحكم فيها الجلي بين المفهوم والاصدق ، أو بين الدال والمدلول . ومن اللازم الأساسية للأداء المسرحي أنه يستخدم إشارات حركية محدودة ليرك منها طائفة غير محدودة للعناصر الحضرية ، وهو ما يمكن أن يسمى بالغة التوليدية للإشارة المسرحية . ثم وضع «فيلورسكي» بعد ذلك الوظيفة السيبولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومتداخلة بين الدال والموضوع . مدل الرغم من أن الممثل هو الحركة الأولى للنظم الإشارية ، فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينتظر إليها على أساس التبادل والتكامل ، على أنه تتلفص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، في حين تحرك العناصر الأخرى من حوله ، محققة لاستمرارية التداخل بين الدال والموضوع . وهذا معاضة المسرح الطبيعي من إخضاع حركة الممثل إلى أفضى درجة . وفي هذه الحالة تصبح التفاعلية الإشارية للأشياء في مقدمة الأداء المسرحي . وكما كانت الإشارة غريبة عن المؤلف ، كانت أكثر قلنا بمخارها السيبولوجي للمفرج ، إذ أنها تجلب أكثر وعياً بالحركة المسرحية المتبادلة وعملياتها . وهذا ما قام «بريتش» بتصور التعريب Verfreudeffekt في الحركة المسرحية .

على أن الدراسة السيبولوجية ظلت بعد تلك الفترة المحيطة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ - ١٩٤٠) مهمة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» فأرى أن المسرح بعد حين جلا لا يحصى ومفتحاً لتوصل المعلومات ، وذلك بسبب كثافة لغة الإشارة . للمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية : التقليدية والتشبيبية والرمزية والمطومة والمضمنة . على أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك في متابعة نظريته .

ثم كان التفضل الأكبر بعد ذلك للسيميولوجي البولندي «كازوز» في الاستمرار بمخار مدرسة براج البالية . فبحسب له حول «الإشارة في المسرح» ، أكد أسس مدرسة براج في سيبولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك تمييز بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة . فالإشارة الطبيعية هي تلك التي تربط ربطاً مباشراً بين السبب والسبب ، مثل الرض وأعرافه ، أو الدخان والرائح . أما الإشارة المصنوعة ، فهي تلك التي تتدخل فيها عملية الترجحة المستمرة من الشيء إلى المفرد .

على أن أهم من هذا التمييز بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة ، كان تمييز «لورس» رائد النظرية السيبولوجية الحديثة ، بين الإشارة الأفريقية والإشارة المرجعية والإشارة الرمزية . ولأن هذا التمييز يرتبط ارتباطاً قوياً بجينها الإدراكي لكل أشكال الإشارات ، فقد استقبل هذا التحديد على نطاق واسع دون توجيه



والإنسان نفسه ليس سوى دهرين حضاري قابل لتغييرات مستمرة . وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملحم الذي يسمي إليه على الدوام ، وهو البحث وراء الممثل في عالم الواقعي . ولا يتحقق هذا الممثل إلا عندما يتغير عالمه الواقعي ليصبح عالم الاحتمال ، أي عندما ينقل من الواقع إلى جو الممثل المسرحي .

المفترض إذن يعلم كل الملم أنه لا يلعب إلى المسرح ليرى شرعة من عالمه الواقعي ، أو ليرى شخصاً انتقلت من واقع الحياة إلى عشية المسرح ، بل إنه يلعب إليه ليرى واقعه القارضي . وهذا هو القاري الأساسي بين عالم المسرح وعالم القصة . فمالم القصة قابل لأن يتحول على الدوام إلى عالم الواقع ، أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعه القارضي ومقتضى في حد ذاته ، حيث يتم الإفراج ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإظهار المكلل هنا ، والإظهار الزماني والآن ، والإظهار الحزاري : " " ورائت .

وعندما يتبيب الدليل القصصي في العالم الدرامي ، فإن هذا العالم الدرامي لابد أن يكتشف من داخله أي من خلال الإشارات المتعددة المتنوعة. وفي حله الحفلة لابد من أن يؤخذ أمران في الحسبان : الأول هو الممارسة بين المصوبات الدلالية لتنظيم الإشارات الخفية ، والثاني هو التلاحم الدلالي والأسلوب المصنعت المسرحي في أثناء بسطه الزمني . فوحدة النص التي تتحرك عبر إشاراته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضاءة ... الخ ، تعتمد بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن عبور دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع الطموحات الدلالية الأخرى التي تتولد من الإشارات الخفية .

وعلاوة القول إن الأداء المسرحي يقدم إلى المتفرج عالمًا مصنوعاً ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم دكا لركان . وهذا العالم يتف متناظراً مع عالمه وغير متناظراً في واحد . وجهة نظريته المسرحية تقدم الإثارة . وتكون عالم المسرح حلاً قارضيًا لأنه يجمع الكلام المناسر الحياتية والمصطنعة لكل تنافرة في الدراما المسرحية ، حيث التصل على تخريب قدرة المتفرج على تعارف ما يجري أمامه . ولهذا الاستعداد للملأ لدى المتفرج ، الذي يحتاج - ولا شك - إلى تربة ثقافية وأساس معرفية تمكّن بطول الممارسة ، فحينئذ يأن في نظام جسدتي آخر ، هو الذي يصل المتفرج بقرأ الأداء المسرحي بلفظ الجلال الأتسر أو التخييل ، وهو الذي يسهل بسلط على النص المسرحي لتكثيفه بالأساطير ، عيا التشايب والمفاهيم ، ويضبط بلفظ المفاهيم العربية ، ويضبط بلفظ بديهة في آن واحد ، فالحال وعدم الحلال في هذا العالم القارضي وعالمه الواقعي .

ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحي بين عشية المسرح والمتفرج تتم من خلال فترات الانقطاع الخفية ، وإذا كانت هذه الأداة 2 تمثل كل منها وفقاً لتواضده الخاصية به ، وفيه في الوقت نفسه تسمح بتبادل دلاليها بين بعضها البعض من خلال ملبسها بالمفردة - إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغي أن تلق وقفة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هي التي تسمح للمتفرج بالمعبر بهام الدلالات من نظام إلى آخر . وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام المسرحي ومفهوم الشفرة المسرحية حيث إن بعض النقاد قد درجوا على الخلط بينهما . أما عند التحليل السبيل ليرى المسرح فإنه ينبغي أن يظل أكثري بينهما واحداً .

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرنا ، هي مسودع من الإشارات والعلامات التي يمثل كل منها وفقاً للقواعد التي تتحكم في تركيبها الدلالي من ناحية ، كما تتحكم في استيعابها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد سواء قابلاً لأن يترجم إلى دلالة المحضارية . ول هذا المجال يمكن أن نتحدث من كل نظام من هذه الأنظمة على حدة أما الشفرة فهي التي تسمح لوجوده من النظام الدلالي أن ترتبط بوسيلة من النظام التركيبي ، أي أنها تمثل مجموعة من القواعد التي تحكم شكل العلاقات بين الأنظمة الإشارية الخفية .

ولكن كيف يمكن ترميز هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تبس الشفرة المتفرج أن ينقل ذهنياً من نظام إلى آخر ، حتى يصل إلى الربط الكلي بينها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول لؤلؤان إن الشفرة هي ما يمسك كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية ، فكل المواقف الاجتماعية المنظمة من الممكن أن تتحول إلى عناصر لخاصة في المسرح . وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجمعها مع غيرها ما يمكن أن نسبه بلاها بلباس التام ، كما يجمعها مع غيرها في الوقت نفسه ما يسمى بلاها كذلك بالترادف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومزادة في الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة المحضارية التي تقرب وتوحد بينها .

أما ما يتحكم أساساً في الشفرة ، وفي حركة انتقالها من جمل إلى آخر ، فهو منتقل الدراما نفسه . فمثل الدراما ينتج عن مجامع ألبا الدراما نظام حداثي ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، وبمجموعة من وسائل التعبير ، وبمجموعة من الأحداث والأحداث المرتبطة بزمن محدده . فكل هذه المبرمجيات هي الإشارات تتحدث تتكون نموذجاً حضاري ، لا الواقع نفسه ، بل لا هو عضل في الواقع . والملاحظة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بتدني قدرة المتفرج على أن ينقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج يتقبل هذه الخطة ، بل إنه يجد نفسه متنسفا في صليتها ، لأن عالمه الواقعي هو في حد ذاته عالم الاحتمالات . فذلك فكرة الإنسان من حله لا يرتكر على أميس لؤلؤان محددة ، بل هي بالأحرى ترتكر على نظام معرفي واسع ، يتقبل دائماً لتأيد من النظم الفكرية .

الحوار شديدة الكثافة مسيولوجيا ، لأنها لا تلتصق وحدها بمفئة الرسالة المسرحية ، بل لأنها - كذلك - تمسك بتجميع التفردات الأخرى المخفضة ، وإنما ببنائية الحوار لتبادل مع جماعته المكان المسرحي .

وليس المكان المسرحي بمجموعة من المقولات التي تنعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، بل إنه يعد اختياراً مسيولوجياً يحمل مجموعة من العلاقات الحضرية التي تؤكد كلفها عالم المسرح الافتراضي . وقد ظل المسرح متأزماً بالأساس للمكان الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع للمسرح الحديث أن يتجردها مفهوم كلياً يحل محل التأثير العنصري التقليدي الجامد متسلطاً على المخرج ، بل يدع له فرصة مشاركة الممثلين في تشكيل المجهود النصي وإعادة تشكيلها ، وبذلك يتأكد دور الإدراك القرصي في إطار التجربة الجماعية . وقد ترتب على الخروج على الشكل التقليدي للمكان المسرحي أن برزت الملامح الكنائية التباسية في الأداء المسرحي ، التي أثلعت فرصة لتسهيل المسيولوجي بدرجة عالية ، إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم تطور أصبح يكشف للمخرج عن أكثر من بعد : البعد القريب ، والبعد الشخصي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماعي .

ومن المكان المسرحي ، والتفرد الذي يتحرك به مدبرة لغة الحوار لها بيتها ، تنقل إلى البناء الزمني في العالم الدراسي ، لدى أي حد تسمه شفوه في تأكيد العالم الدراسي ، عالم الافتراض والاختلال .

وليس العالم المخفض بسيطاً وبمجرد أسوأ ثابتة ، ولكنها جرى من الأحداث التالية تستغل في مستويات زمنية أربعة . المستوى الأول هو مستوى الآن ، المستغل ، الذي تعينه الشخص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الزمن حاضر دائماً مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاختلال .

ثم هناك الزمن الدينامي الذي يحل المظهر إلى الماضي . ذلك أن اللحظة التي يشار إليها برصيفها مظهر الانكسار ، ومن ثم فهي سرعان ما تتحول إلى ماضٍ يستقبل حاضراً جديداً . ومن خلال هذا الاختلال المستمر من المظهر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى المظهر ، بشكل مقاطع متعاقبة ، يبرز التغير المستمر وغير التفرع للأحداث . وهذا الزمن الثاني يمثل في الحقيقة بناء لمعطيات الدرامية في إطار زمن الأداء الحقيقي .

على أن المخرج سرعان ما يمسك بمفئة هذا الزمن الدينامي ليحمله إلى نظام متتابع للأحداث ، لأن يريد أن يصنع لنفسه حل الأكل تسلسلاً متتابعاً من وراء الأحداث لتقاطعة والتداخلة . وهذا الزمن يرتبط بظواهر الدراما كما سبق أن أشرنا .

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المخرج لنفسه ، تصل إلى الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي يمثل الحقيقة الواقعية التي تنفد فيها وراء العرض المسرحي .

وهكذا نرى إلى أي حد يساهم البناء الزمني في الكثافة المسيولوجية للمسرح ، فهذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاختلال وما يحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، بقدر متناهي للمجال الجليل بين عالم الدراما والوظيفية الواقعية .

إن عناصر الاتصال المسرحي بكل أنظمتها تتضار ، والكل ، لتجلب من عالم المسرح ميداناً واحداً ليجر له كفاءة التحليل المسيولوجي . ويظهر ما يكون النص المسرحي مكثفاً ، ويظهر ما يكون الإشارات قليلة لأن ترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يهتلق للمخرج ثقافة اتصالية ودية . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكفاءة بحيث تسمح للمخرج بالمرور دلالاً من نظام إلى آخر ، وإذا لم تكن قادرة على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضاري مميز ، فإننا لن نشهد انتهاء المخرج ولن نتحقق عند الرسالة المسرحية السامية ، ألا وهي التوبة الفكرية الجديلة الصيفية .

وإذا كنا قد وصلنا إلى أن المسرح حقيقة مفترضة ، نتحقق أماناً على نحو طبيعي ، فإن الشخص المسرحية تصبح عندئذ المرجع الأساسي لهذه الحقيقة المفترضة ، كما تصبح للمخار إليها حل الدوام . وإذا كان إدراكنا لمكانا الواقعي مشروطاً بمفاهيمنا ونسبنا وأحوالنا ، فبالتالي نلحق بنسبنا عليه حل الدوام ، فإن عالم راما الافتراضي ، الممثل صبي ، يكون موضوعاً مثل هذه الأصول ، لا من جانب الشخص الذي تعيش بداخله فحسب ، بل من جانب لغة الذي يرقبها ويتابع كلامها وحركاتها ، وبذلكنا أن نقول في النهاية إن منطق الدراما المسرحية - من هذا النحو - هو المنسول من تحريك المخرج في مستويات ثلاثة : مستوى الإثارة التي قد تؤدي إلى الإحلال منها بالفصحك أو غيره ، ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشخص المسرحية ، ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحي من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة .

على أن منطق الدراما ليس مستقلاً عن تحريك المخرج وحده ذهناً وإدراكاً ، بل إنه مستقلاً كذلك عن التفتتات المسرحية الأخرى كالة . فإذا كان عالم المسرح هو " الاختلال ، وإذا كانت متابعة هذا العالم بوصفه حقيقة مفترضة مشروطة بإسكانية مجازة عالم الواقع إلى عالم الاختلال ، فإن كل ما يجري على غصية المسرح لابد أن يكون مؤكداً حقيقة عالم الاختلال هذا .

وإذا بدأنا بالتحقق المسرحية في أوقافنا وأفعالنا ، فإننا نجد أن الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمقطع المسرح ، وهي تأكيد حضوره . وهذه العلامات اللغوية هي : الأنا والآت ، و " الآن ، و " وهنا " . ومعنى هذا أن عالم المسرح يتألف من حضور الشخص ، وحضور الزمان ، وحضور المكان . ولأن تأكيد حضور الشخص من خلال تركيز الكلام حول موقف الأنا والآت الجليل فحسب ، بل " أكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات ، فالإيماء والحركة في هذه الحالة ليست سوى تمثيل للذات الدرامية وعملها . على أن الممثل لا ينبغي عليه أن يتألق في تحركه والإيماءة لإجتذاب ما يهذي القصة التوجيهية للمؤد .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القصصية ولغة الرصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والآت ، وتضمينها بصفة مستمرة في مواقف متبادلة ، فإذا بالأنا أصبح الأنا ، والآت أصبح الأنا . وفي هذه الحالة لا يؤدي حديث الأنا والآت دور المرجعي المساعد (حتى يكشف) الوظائف الخاصة في الظروف الاجتماعية الخاصة ، بل إنه يؤدي دوره الدينامي للتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجليل بين الأنا والآت إلى جليل بين عالم الدراما وعالم المخرج .

وقد سبق المدونة الشكلية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية *fabula* والفكرة *plot* . أما القابولي فهي الحكاية كما يمكن أن نحكي متسلسلة الأحداث من بدايتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهي التي تستخلص من نظام النص نفسه بما يجري عليه من حلف وتغير وتتابع ووصف وعمليات تدرك ، إلى غير ذلك .

وإذا كانت الدراما لا تتنصع لهذا التمييز ، حيث إن لغة الحوار لا تنحكي أو تنقص ، فإن لغة الحوار المستمر ، بما تتميز به من تقاطع ، تتكلم ، مع ذلك - من المخرج التركيز الشديد لكي يصنع لنفسه منطقاً للمسرحية التي تتناقص من هنا وهناك مصاحبة للغة الكلام . وهذا منه أن المخرج يصنع لنفسه شبه حكاية ، إذ إن هذه هي الأصول التي يحل كل يتكلم ما يحدث أمامه .

إذا شئتاً بعد ذلك أن نطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل : وهو : من في الحقيقة المتحدث على غصية المسرح ؟ هل هو الشخص الدرامية أم الممثلون ؟ لانا نجيب بأن الممثل ، بصوره وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلداً للشخصية الدرامية التي قصتها الممثل من قبل . على أن الممثل ليس ومعه في الحقيقة للمثل للرسالة المسرحية ، بل إن الرسالة تصل إلى المخرج من خلال الكيفية المسرحية . أي أنها تأتي مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى . وفي هذه الحالة تصبح لغة

فاوست



الأدب

□ تأليف: ج. دبليو. سميد
□ عرصة: عصام بهي

موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية . ولا تكاد تجد كتاباً كبيراً في أوروبا إلا وطرق هذا الموضوع في شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً خالداً من التراث الروحي والخيالي للتصاهرة الأوروبية . بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوروبا وأدانيا ليصل إلى آداب كثير من اللغات الحية . واللغة العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع وتأثير موضوع «فاوست» المباشر وغير المباشر ، في أدبنا المعرف يحتاج إلى ولغة أخرى .

بعد هذه المقدمة ، التي أعتقد أنها كانت ضرورية ، ندخل إلى موضوع الكتاب ، الذي يقدمه المؤلف بمقدمة يتبع فيها « تطور أسطورة فاوست من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر » . وفي هذه المقدمة ترى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (فاوست ليس شخصية خيالية محضة ، فقد ولد عام 1480 وتوفي عام 1540 أو 1541) إلى شخصية أسطورية . بفضل ماركس حول من إشاعات ونكات ، ومادامها من عناصر حكايات السحر التقليدية ، حتى تضخم الموضوع وأصبح على مايرف به في البشارة الأولى (تاريخه) . التي نشرها هوجان سبايز *Johann Spies* عام 1847 . رافياً من روايتها إلى التوزيع حكايات السحر ، وإلى الموعظة بتصور ذلك الرجل الذي حاول عبادة الحدود التي رسمها الرب المعرفة الإنسانية . وقد أعيد نشر (تاريخ) فاوست كثيراً منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين

ولجدر الإشارة إلى أن هذه المؤلفات - التي تعتمد أصلاً على الروايات الشعبية - هي التي تعرف من خلالها كل من مارلو *Marlowe* وجوته *Goethe* وغيرها على موضوع فاوست . فقد ترجمت نشرة «سبايز» إلى الإنجليزية . وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارلو في مسرحيته «دكتور فاوست» *Doctor Faustus* . وفي هذه المسرحية تجد فاوست - للمرة الأولى - معقفاً نفسياً ، فأزمت تكن في قدرة الإنسان على التطلع إلى ما هو أكثر من إيساك . ممزوجة بوضوح الرؤية التي تمكنه من إدراك أن تضلعه هذا فيز يد جلدوى . ورغم كان تشكيل «مارلو» لخاص العمل الشعري ، هيكل مسرحي متكامل قد أعطى هذه العناصر القدرة على السيطرة ، أو التأثير على الأكل ، في كل الأحوال التي تلت عن «فاوست» حتى الآن .

وبعد أن حصلت الفرق الشعبية المتجولة مسرحية «مارلو» - أو نسخة شعبية منها - إلى القارة الأوروبية ، ظهرت في الحال. أفعال شعبية تقلد عمل «مارلو» . وإن أعطت أهمية أكبر لعناصر السحر والخيال . ومن خلال هذه الأحوال تعرف لسنج *G. E. Lessing* على موضوع «فاوست» . فكان أول من لفت الأنظار

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا ، فلا تائق أهميته من أهمية الموضوع الذي يعالجه ، عن «فاوست» ، واتساع انتشاره فحسب ، بل يضاف إلى هذا أن الكتاب ، كما يشير المؤلف في المقدمة ، صادقا - يتعامل مع وجوه للأسطورة لم يتطرق إليها أحد من قبل . فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأحوال الأساسية عن «فاوست» ، وعن كيفية نشأة الأسطورة وتطورها ، فلم يدرس أحد من قبل دور الشيطان في الأحوال المكتوبة عن «فاوست» ، ولا عن كيفية اختلاط شخصية «فاوست *Faust*» بشخصية «فوست *Fust*» الذي شارك في استغلال العلمية بعد اختراعها ، بل لم تحاول دراسة ما يتبع الأحوال الكثيرة التي حاولت أن تكل «فاوست» وجوه أو تبيد كتابته .

والكتاب لا يتعامل مع كل حقل أدبي على حدة ، ولكنه يتعامل مع الموضوعات *motives* التي تنبع في الأدب المتصل بشخصية «فاوست» لأنه لو درس هذه الأحوال مفرقة لفصاح على كثير من جده الكتاب وأهميته مما . ومع الاعتراف بعبود هذا المنهج ، الذي يقيت الحديث عن العمل الأدبي الواحد في عدة فصول ، فيضطر القارئ إلى متابعتي كل فصول الكتاب تقريباً ، وهذا إلى جانب تكرار الحديث عن أحوال بيتنا تحتل الأحوال الأساسية في الموضوع ، والاضطرار أحياناً إلى اختصار الحديث عن عمل أو أحوال أخرى اختصاراً - مع الاعتراف بجله العيوب التي يضطر إليها من يستعمل هذه المنهج اضطراراً ، يظل هذا المنهج ضرورياً في بعض الأحيان ، حين تكون هذه الأحوال كلها - أو بعضها على الأقل - قد درست عملاً عملاً وصارت في حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً في إطار واحد .

ولأننا أن الكتاب ، من جهة أخرى ، يظلمنا على صورة تفصيلية لكيفية دراسة تأثير موضوع أسطوري أو شعبي في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة معاً . فالكتاب في الحقيقة يدرس كل الأحوال الأدبية الأوروبية التي كتبت عن موضوع «فاوست» ، وهو جهد لم يكده أحد يقيم به في دراساته الجامعية - أو الأدبية بصورة عامة - اللهم إلا بصورة جزئية إلى حد كبير .

✻

أطرف تروح حديث على الموضوع وأذكاه ، فهو يمثل في أن فاوست يستعج إلى حد ما أن يخل الإنسان القرن الحديث إلى أن نقل الإنسانية بامة . وهذه هي رؤية بول فاليري *P. Valéry* في « فانس *Mon Fausse* » . فاست يظهر هنا ضحية الثقافة الأوروبية الغربية ، حيث كثر في أن ينال أسطة صفاء لأجواب هنا ، منسك بذلك في مشكلة المي . وفي « دورولوجيا » ، شينجر *Spengler* للثقافة الإنسانية توصف حصادة أوروبا الغربية بأنها « فاسية » ، بمعنى خلة النشاط وروح الحضارة وعدم الصبر على الحصر والفرق الرومانسي . لكل مالا يمكن الحصول عليه أو تحبده .

وفي تطور متغير أصبح فاوست مساويا للبشرية الكائنة ، وأعيد نصير الأفعال السابقة على هذا الأساس . إلا أن الطريف هو أنه لم يكتب إلا أفعال قليلة تصور فاوست فنانا عاكسا ، لا على أساس ارتباطه بالروح الكائن ، ولا على أساس الفهم العام القائل بأن الفنان يحاول التمثيل . ولقد شاعت حكايات من بعض الفنانين ، تشير إلى أنهم أجبروا لأهملهم العظيمة بمساعدة الشيطان . وعلى الرغم من شرح هذه الفكرة منذ عصر النهضة ، فإنه يبدو من المدهش أنه لم تظهر أفعال أدبية كثيرة تصور فاوست فنانا يرقى إلى الكمال في المجال الفني الذي يختاره ، ثم يبدو متسكبا ، وقد فلتت المساعدة غير الطبيعية ، بأن حدود القدرات ، والتفتت الفنية ، ولماذا ، تفرض عليه أن يتخفف قليلا من مثالياته .

أما الفصل الثامن لمخصص للشخصية التي تترد ، في كثير من الأفعال التي تناولت فاوست ، البطل الحقيقي ، وأغني به « الشيطان » ، والكتاب لا يقدم في هذا الفصل عرضا وتاريخ الشيطان ، وإنما يتم ، أساسا ، بتطور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية في الأدب المكتوب من فاوست فاسب .

في الأفعال المتقدمة من فاوست ، وبخاصة المسرحيات الشعبية ، التي كان الرطب الخلق من أهم أهدافها ، نجد الشيطان يلعب أحيانا دور الوسيط الذي يجر فاوست من مغبة الطريق الذي يسير فيه . وهذا ما انتهجه بعض الأفعال الجادة ، حتى إن جوتة نفسه يجعل الشيطان يره الشر دائما ، ولكنه يشاركه في الخير برغم إرادته .

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشا من الشياطين المخصصين لهام إغرائية خاصة ، الذين يأخرون بأمر إبليس . وهي فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس من روح البقرة ، وروح الكذب ، وروح الزنا ، وهكذا .. (وعده الأرواح تحت غلا أدوات لأفراض الرب) . وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد عطايا معينة ، تترى الإنسان بارتكابها ، بفكرة العهد القديم من جيش الشياطين ، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطاني الذي يتم كل فرد من أفراد الجماعة ضمت مينة وعطايا محددة . ومن الطريف أن ليدمان يقول إن الشياطين ليدمان (الأصغر قدرا ، ويعرفون بالزنا والطمر وذلك من أجل الخطايا ، والأكثر قدرا ، ويعرفون بالأسنان بالأسن والحرفة . وبناء على هذا ظهرت بعض القوائم التي تصنف الشياطين . وفي بعض القوائم يظهر شيطان الذكاء *Klugheitsdämon* ، الذي يبرئ الإنسان من خلال طعنه العظيمة وعصبرته ، والذي ارتبط بها بعد غلبته *Mephisto* عند جوتة .

وفي تحول آخر نجد أفعال الأديبة من فاوست تجمل إلى جيشي المهر *Herrmannsdämon* إذ تترك على صداه المهر ، عند فاوست . وأدعى أمثلة هذا التحول لجندا في ياله « فاوست » فابلي *Holbe* ، حيث يبرئ الشيطان فاوست برؤية الجهاد ، ويكون هذا الشيطان راضيا ياله . وفي ملاحظات هابلي يذكر النكتة القديمة التي تقول بأن الشيطان هو الذي اخترع رصعة « الجلابارد *goldward* » ليرى المؤمنين ويخرج المرتدين . وعندنا *Lama* نجد الشيطان يستخدم للوسيق لإلادة وحيات ناعمة وداعرة عند فاوست .

ونجد عند مارلو للمرة الأولى الرقية في أن يسرق الشيطان الأصوات بالتأكيد على وصفه بأنه ملاك عاكس ، وأنه يعمل الحجم إلى حيثما يتعجب . هذا في حين

في ألمانيا إلى « الإسكانات الأديبة الجادة » في الموضوع ، في وقت كان الملقنون الألمان يزودون فيه الأدب الشعبي « الماذج » ، وبخاصة إذا ما كان يجري على عناصر سمعية . وقد شفع لتسج دعوته هذه بأن كتب بر تفس في الموضوع - هنا يقال ، مزين (وإن لم يبق كما كتب إلا وصف متعجب وذرلات متفرقة) ، واضعا النفل الأساسي على موضوع الطلع النفل للبرقة . ومنطق بدأت الأفعال الجادة عن « فاوست » في التناج ، بأفعال ليدمان *P. Woldemar* وروبه . كما تبنت مدرسة « العاصفة » والاندفاع *Sturm und Drang* الموضوع لأنه أنافي ، وأنه شيء . وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكي يبرض كل ميم ذاته من خلاله ، بل لقد ارتبط « فاوست » في أفعال كثيرة بالإصلاحين الألمان وبثورات الفلاحين وقضايا سياسية واجتماعية في المجتمع للمعاصر .

ولقد جاوز موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والسينا والياله والوسيق . ومن الطريف أن « فاوست » جوتة قد أعيد كتابتها في لهجة بالاريا ، كما كان موضوع فاوست تنح الحياة لذاتة معارف ، وأيضه لقد قدم في عرض الكلاب في القرن الثامن عشر ، كما وجدت بطاقات بريدية وتماثيل من القصي لميستوفيس .

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام في القرن والأدب يدخل الكاتب إلى فصل كتابه ، مخصصا الفصل الأول لـ « فاوست يوصف شخصية وغروجا : التغيرات في التفسير والدوافع » ، حيث يتعقب في هذا الفصل الدوافع المتغيرة التي جعلها كل كاتب حادثة في شخصية فاوست . فكل الرغم من أن التغيرات النفسية للموضوع كانت غشقة ومحدودة ، فقد شخصت قدرا لأبش به لحب الاستطلاع العقل عند فاوست ، وإن كانت قد أدانت هذه الرقية في المعرفة ، ومعناها ، مع الصبروة والكبرياء والحسد ، السبب في سقوط فاوست بين ذراعي لوسيفر *Lucifer* ، كما كانت هذه الصفات نفسها - في لفظة الدين - السبب في سقوط اللائكة الخياري .

هذا في حين تعجب هذه الرقية في الإلادة عند مارلو ، على الرغم من دعوته لنا لتأمل موضوع البشر الذي يلي جزاه ، لأن مارلو استبعد من ورده صله أن يميل حجره فاوستوس وروبه في مجازة « إنسانته » من الأمور التي يمكن التصير نصيا هنا . أما كلينجر *M. Klingner* فإنه يتخذ من التساؤل عن المبادئ ، الحفية التي تحكم الكون ، مع أنفاه أخرى ، نتيجة الانطلاق ، حيث يأمل فاوست أن يعرف الغرض من حياة الإنسان ، والأشباب الكامنة وراه غياب العدالة الأخلاقية .

وحيث يجر فاوست مارلو بأن يكون نصف إله على طريق السحر ، فإن يعل « الصباغة الأولى لفاوست *Urfaust* » عند جوتة يشير بأنه شبه إله وهو يميل في « صلاة الكون » ، ويتصل لنفسه وضعا أعلى من الإنسان حتى يبعي المساواة مع « ديزووس الأرض » ، وفي « فاوست » جوتة الكاملة يبدو مؤكدا الانطلاق في الاستطلاع العقل يوصفه دائما أساسيا وراء التصدد مع الشيطان ، ولكنه تحول بعد ذلك إلى « الرقية في التجربة » أو « النشاط الذي لا يمكن » على بحر مجازي مجرد حسب الاستطلاع . إن جوهر فاوست - عند جوتة - هو واثق على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجربها .

وفي القصة الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية مساوية أكثر منها شخصية بشرية . والرقص من هذا وجئت أفعال تجمل إلى وجهة النظر القديمة ، التي تدفن فاوست من وجهة نظر دينية ، ولكنها أفعال قليلة نصيا . فقد أصبح معادا أن ترى فاوست وقد صلب وأخذ . إنه إلى ظهور في بعض الأفعال بوصفه رجلا عبرا قبل طريقه إلى حين ، فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التي تبرزه عموما قبل الخير بمساعدة شيطانية ، على الرغم من أن هذه المحاولات نادرا ما تنجح .

وفي بعض الأفعال الأدبية الأخرى يبدو فاوست مثلا الصراع بين الرقيات الحسية والدوافع العليا ، أو يميل روح الشك التي برزت في القرن التاسع عشر . أما

يرتبط ميسنر والصياغة الأولى فاوست و جوتة بالتصور القريب الذي كونه جوتة لنفسه عن نشأة الكون ، والذي تأثر فيه بالكنايات الدينية والصوفية والقالية **Cabbalistic** ، (والدالة طائفة يهودية ترمن بأن الرب تخفى عن البشر بمثل العالم ، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السفلى التي تحت الشر في مقابل عالم الخير الأعلى ، وأن الأرواح الأتمة تكمن عن أيها بالتفعل في أجساد مختلفة عدة برات حتى تصل إلى الكمال والتفهر . انظر : د . محمد يمر : اليهودية ص ١٦٠ ومابعدها .) كما تأثر أيضا ميسنر بالشعبي عن الشيطان . وإذا كان شيطانه الذي يعرف كثيرا ، وإن كان لا يعرف كل شيء (فهو يعرف أكثر من الإنسان ، ولكنه لايعلم معرفة للملائكة والأنهار) - إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين ، فإنه يعكس أيضا صدق وحكايات إبليس و القديس ، التي يقف لها الشيطان منكمرا القديس ، الأخلاقية للإنسان . والقول نفسه ينطبق على رؤية جوتة للشيطان بوصفه شوكة أو مهادا يدفع الإنسان إلى اليقظة وعدم الزكون إلى الكسل أو الرضا بالأحوال في معركة مع الشيطان نفسه .

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التي تلفظ الروابط بين ميسنر جوتة وبين الأرواح الشريرة في المسيحية وديونها ، أو تراه تشخيصا لقوة كريمة ، فإنه نخل نظرة جوتية ، فيفسر بعيش حياته الخاصة ، ويبرض شخصية ، ويضى مزاجيا في الحديث خريا على نفسه . ولهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مضمونات الشخصية المسرحية المستقلة ، وإلا تحول في النهاية إلى هيكل مطلق لا تدب في أوصاله حياة .

وميسنر جوتة هو نظير الإيمان والتأمل ، وجسد لروح السخرية ، فليكون هم البعير يمكن أن يبروا من نظرة التوبة المبررة . وحيثما تأخذ شخصيات نفسها بالخدبة (فاوست) ، أو تقع في المجرة (بكالوريوس) ، أو تتجاهل ما هو واضح (فيليز) ، فله ميسنر لثمة على الحقيقة . وفي النهاية ، حين يتعلم فاوست بالعمليات الخفية ، يكون ميسنر هو الواقعي الذي يرد إلى قدره . وميسنر شيطان حادس البديهة تلمع بديته في بعض الأحيان يقف على فاوست المحلل والأهمية الذاتية .

ولعل المشكلة الكبرى التي واجهت كل من كيب من فاوست ، هي تجنب جعل الشيطان بطلا لقصة ، فهو كما يميز به من حيوية ، مزاج ساحر ، وذكاء ، استيعاب يصل إلى حد المعادة الشريرة بما يفعل - كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «الظلمة» ، وأحدهم عن النتائج الموضوعية (المثيرة) لتصرفاته .

وفي مرحلة أخرى لم يمد الشيطان روحا يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعي ، ولكنه مال شيئا فشيئا لأن يكون مجرد رمز للظلمة «المظلم» من الإنسان . وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان الموضوعي إلى شيطان «قائي» «يكنز إلى نوري» في «فاوست» جوتة أو مارلو . والحقيقة أننا نجد نقطة البداية عند أنظر إلى الرغم من أن ميسنر عنده شخصية مستقلة ، وتقوم بالمسيحية على الجبروت بينه وبين فاوست ، فإن ميسنر يبدو ، للنحطات على الأقل ، غامضا لجانب من جوتية فاوست... وفي حوارها يبدو فاوست في بعض المحادثات وكأنه يحفر آباء العاطلية . وفي بآله حايي تظهر الشياطين محبة . وجين يتألم فاوست من حقيقة مفاهيمهم «يردون بأنهم ليس كل شكل خاص بهم ، ولهمهم يظهرون في الشكل الذي يسر فاوست ورضيه . وربما فهم خاص الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل ، ولكنه بالنسبة لأعبرين أقل عشرة لم يكن يبدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا في عقل الإنسان . ثم أصبح يمد يدك الناطق بالآراء المتضادة ، أو بالآراء الرافضة الساحرة . على غير نملة له مرد رمز محمل لصوت الظلم في قلب كل إنسان» (عند ترجمتين مثلا) .

كل هذا يمدنا لفهميات الغائبة التي وجهها فاليري وتوماس مان **Thomas Mann** بطرق مختلفة ، للشيطان . إذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان ، فهو يعكس آراءه ومضاهيه في وقت معين ، وهو يتغير كما يتغير الإنسان . ويمكن أن يتحول إلى شيء - لا ندرجي له ، بل إلى بطلان . وعلى الأقل فإن شيطان

فاليري موجود «هناك» ، بمعنى أنه مسحور له بأن يظهر . ولكن مع توماس مان نصل إلى نهاية الطريق : فطيان «مان» كشيطان إيثان كرامازوف ، مجرد خلّاس ، فهو ليس أكثر من مفتح لحاسب الشرقي الإنسان . وباعتصار ، فإن الشيطان القوي الكثير من أهميته ، وأسلكت الناس عن الإضاعة في وجوده الواقعي ، بعد أن فقدت وظيفته السحرية أهميتها ، إذا ماقرنت القدرات السحرية بما يستلجم العلم تحقيقه بوسائل طيبية تماما

ومن الممكن القول بأن الاتجاه المتزايد لإضاعة فاوست قد شارك في تقليل قيمة الشيطان ، فخلطه لا ياتي من أن أعمال أقل قيمة - إلا بتقليص دور ميسنر .

أما عن موقف مؤلفي أعمال فاوست من الطبيعة ، فربما يهاه في الفصل الثالث ، حيث نرى مؤلف الكتاب الشيء لا يرى في الطبيعة إلا استسلامها لتساخر فاوست ، وإلا عجائبا التي تستخدم لتدش السطح ، ولتأكيده القوة ، وتنفخ في الشهرة والتي أو للانتماء . أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر قوة وذكاء ، حل الرض من أن موقفه منها يصوره عامة جدا ، غير مرتبط ، بل كان يحيا للأفان ، هذا في حين كانت رؤية جوتة أكثر اتساعا ، فالطبيعة عنده توسى بالعالم إلى بشرى مانوسى بالدوافع الغريزية في الإنسان ، وأيضاً بالحياة البسيطة بوصفها مقابلا للمدينة المصطنعة ، وفي الجزء الثاني من «فاوست» تنبع الكلمة لتشكل الطرق المباشرة أو غير المباشرة التي تؤثر من خلالها الطبيعة في العالم الإنسان ، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على غرار ما يتعلمه من الطبيعة .

ويستخدم جوتة ، لتتبع من موقفه هذا ، رموزا متعددة ، بداية من اللقاء مع «رمز روح الأرض» ، أو رسم شخصية مثل «جريتشن Gretchen» التي تحتل «الطبيعة» التي يفسد حياتها فاوست والمثقف ، ومايشبه على لسانها من أخريات شعية الأصل أو الصياغة ، هذا غير الرموز الجزئية مثل «الشجرة المحترقة» و«الثوب الخفي» .

وتجسد الأعمال الرومانسية المتأخرة من فاوست شعور العجز في وجه العالم المرلى للطبيعة . فتذكر أن الإنسان يعيش في تناغم مع الطبيعة ، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا للتعاظم والراحة والصح ، تناسب بقوة في الرومانسية الكلاسيكية . ولكن التدش أن كل الطبيعة يمكن أن تتوارث فاوست قد رفضت هذه المفارقة المجرية ، وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا . لذلك نتبع صدم صر الصخور والغابات البرية والمجاذير المتفرقة . ولكنها مسكونة بالمخائيل والفعاقد والغربان واليوم والمناكب ، وكل الكائنات التي ترتبط تقليديا بالساحرات ، والشيطان ، والسحر الأسود .

وإذا كانت هناك أعمال من فاوست أنتجها القرن التاسع عشر ، وكانت أكثر كثير تفانلا لاجسية ، ومالت إلى إضاعة فاوست ، ما يعنى بالنسبة للطبيعة انسجام الكون مع الدوافع العليا التي تجل إلى الكرم عن الإنسان - فإن فاليري ومان مارشوا في وجهة نظر تقول بأن لظاهرة الطبيعة «معي» (بأي مفهوم حادى أو إنساني للكلمة) أو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الجاسين إصرارا .

وبمعالج الكتاب في الفصل الثالث بعض المشكلات التي ارتبطت بمفهوم فاوست من مثل مشكلة «الامتدة إلى لا نهاية عنها» ، والتي يلمها فاوست مع الشيطان بعد القعد ، ولكن ميسنر لايجيب عنها متصلا - أحيانا - ببنياه والأشياء السلبية «من السقوط» ، وأحيانا أخرى بأن مايعرفه لا يمكن الإلفاء - إلا في لغة أن تكون ذات معنى ، أو هي في الحقيقة عيفة للإنسان .

ثم يعالج مشكلة «التفرد في القعد» الذي يوقه فاوست مع الشيطان . وهي جزئية تعرفها الأساطير ، فالقعد مع الشيطان غالبا ماتتصن عبدا من نوع ما : فأحيانا تتحول حياته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شيء لا لاقية له ، وأحيانا يشترط الشيطان ارتكاب عدد معين من الجملات (ثلاث أو أربع) ويمنح للمعاد أنه ارتكب خطية أولى يتعاقده مع الشيطان ... ولعل أكثر القعد دورانا في أدب فاوست تلك التي ترتبط بمدة التعاقد ، فاوست يرمي روحه للشيطان أن

ولكنها ثانوية. أما في الجزء الثاني من «فاوست» فإن هناك عناصر مهمة انتقها جوته من مسرحيات الفرائس، وكان لها أثر في عمله.

وقد حاول القائلون على عروض الفرائس الاستفادة من هذه المخططات الجديدة، فحاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها مسرحهم الشعبي، ولكنهم - في الواقع - لم يتبنوا شيئاً ذا قيمة. هذا في حين أن صلين من أهل أحوال القرن العشرين بالمغربي يستمدون التوازن بالعودة إلى المتابع الحقيقة، القيمة، ليجدا هناك روسيا أصيلاً منكمها من توجيههم لمرحلياً جديداً: ونص بذلك صلي توماس مان وهارز أيزر **H. Eiser**.

ويتضمن المؤلف بعد ذلك فصلاً للأحوال التي كُتبت تقليداً لـ «فاوست» جوته أو استكالا لها. ففاوست جوته مارس تأثيراً يفرق تأثير أي عمل مفرد في الأدب الألماني.

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثير بالمشخصيات، وبخاصة شخصية جريشمن، ثم شخصية الشيطان، الذي جرت محاولات كثيرة للعائى بولجته الدلغة البذاعة. وقد اتخذ هذا التأثير أيضاً إلى القديس الذي ورد إلى الجزء الثاني، خاصة من وجهة نظر دينية أخلاقية، ومن وجهة نظر جالية بما. وقد ترك الجرم على الألية، الكاتوليكية وعدم ملازمة أوران النشاط التي قام بها فاوست للتكثير، كما أسهب المهاجرون في الخيلج من عضوس هذا الجزء، وعن طيحه الهجازية لمرسة، وأحياناً عن اقتداء للجلدية.

لهذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثاني صياغة شعية، جاءت تأله وبتدلة. كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكاله بجزء ثالث، وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست - عند جوته - لم يكن يستحق الخلاص. فمر أنه لا يكاد يثبت لصل جوته من بين هذه الأفعال إلا تلك المحاكاة المشخرة للبشر **Vincor**، وإلا مسرحية «فاوست والمدينة **Fant and the City**» لسلكاتب السروسي لونسبارسكي **Luna Cherny**. التي طالع فيها بولجته واسمها حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء.

وتصل، بعد ذلك إلى اللقاء بين «فاوست ومون جوان»، اللذين كانا منذ البداية شخصين متضلعين، بل متضلعين. فآين متضلعين. فآين المتشوق في دراماته وتأمله من دون جوان الذي يصعق تحت الشرافات ولكن، آيس فاوست مضاً إليه دون جوان بساويلا: كل إنسان؟ وهذه هي النتيجة التي توصل إليها الكثيرين بعد متابعة طولها لكثنا الشخصيتين.

فكما هو معروف، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى في «ساجر أفسلية **El-Burador de Sevilla**» التي تعزى إلى تروصدي مولينا **Tirso de Molan**، والتي نشرت سنة 1630 وربما قبلها. وقد انتقلت الأسطورة في سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح - في عشرينيات القرن السابع عشر - جزءاً من غزوة الكوميديا الإنجليزية الإيطالية لإيطالية **Comedia d'allarte** ومن طريقها انتقلت إلى فرنسا. وهناك قدم دوبرير مسرحية عن دون جوان و 1660 وفي القرنين الآخرين من القرن كانت نغمة لأغنية شعية لولير غالي في كل من ألمانيا وإسبانيا. وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيد من المسرحيات المخطفة، التي تتميز بالهسية، وتعتمد على مصادر فرنسية أساساً، وربما على مصادر إيطالية أيضاً. في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب الحاد الأسطورة مرة أخرى بأوروبا دون جيوفاني **Don Giovanni** لمرتسار و ما أثارت من مناقشات وتفسيرات.

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين: الأول في مسرحيات الفرائس، التي أصبحت تغير من مواقف متشابة في حياة الشخصيتين بمطهرات واحدة. والثاني حين نشر هوفمان **Hoffman** «دون جيوفاني»، وصوره على أنه يحاول، مثل فاوست، أن يكون أكثر من بشر، وأن يمزج على الأرض أكثر

بجده قرينه مدة أربع وعشرين سنة، ولكن في نهاية التي عشرة سنة فقط طالب عنه، بحجة أنه خدم فاوست ليلاً ونهاراً، وأنه يجب أن يجازي مرتين.

وقد وجدت هذه الشراكة توجيهات فنية وفلسفية وسياسية في أحوال كثيرة من أدب فاوست، فيما للأهجات الفكرية والفنية لكل كاتب.

وتشكل «العناصر السحرية» مشكلة ثالثة: فقد عاش فاوست وعت أسطوره في عصر كان كل فرد فيه تقريباً يؤمن بالسحر، ويؤمن بإمكان الصائد مع الشيطان، وبأن الشيطان ومن تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر، وهو الموقف الذي انعكس بوضوح في الكتب الأصلية من فاوست.

أما مارلو فكان المؤلف عنده أكثر تعقيداً وشكاً، إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤخذ التراث السحري في الأسطورة على معنى رمزي فحسب. وكان هذا بداية للموقف الأدبي الجديد من هذا الجانب، وبخاصة بعد أن توقفت أغلبية المثقفين من النظر إلى السحر والشيطانيات نظرة جادة. وكما يقول كارليل **Carlyle** - فإن جوته «استغل الكرب الخرافي للقصة، ولكنه استغاه، من جانبه ومن جانبنا، يوحى أنه وهم».

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأحوال الأدبية الجديدة، في حين استبدعها آخرون بتاليا، على الرغم من أنها من الملامح لشيء للقصة، وتحول بها آخرون إلى مجرد حل، أو حلها في سحرية، والحقيقة أنه بدون أي من هذه المواقف فإن استقاء العناصر السحرية يصبح خاطرة.

أما المخطط الذي حدث بين شخصية فاوست وشخصية هرت - الذي شارك في استغلال الطبيعة بعد اعتراضها، فكان - في رأي المؤلف - ثابتاً من التشابه الواضح في الأفعال، ومن المظهر الغريب الذي كان يظهر به فاوست وهو يبيع نتاج الطبيعة الأولى في الأسواق، ومن ظهوره هو وشريك له في مظهر واحد أو أيا كان يختلف في نفس الوقت، هذا فضلاً عن صداعه لن يشترط مطبوعاته وإدخاله أنه إنما يبيع خطوطاً قبل أن يتشر أبداً الطبيعة. وربما أثرت أيضاً شائعات كاذبة عن المخطوطات عنه، إذ أن سوفهم كانت قد أعلنت تكده. وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام فوست بالسحر، ثم على المخطط بينه وبين الدكتور فاوست. ولكن ما إن انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب يتكهنون أن فاوست وفوست شخص واحد. وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو خدع الطبيعة وليس مجرد مستغل لها، لأن هذا يضيف بعداً جديداً لأعمالهم، أو لأنه، ببساطة، يفتح الفرصة لشكك مزيلة أو التنبؤ. وأيضاً فقد استغل بعض الكتاب بعد التفتة في المجرى على الإنسانية وتقائفاً للكتاب عند كيتنجر مثلاً، في حين استغلها بعضهم - على أنسك من ذلك - للدفاع عن الاعتزاز وفادته، بل جعلوا منه مثلاً لخلاص فاوست (كما فعل مولينج **Milling** وستولت **Stolte**، مثلاً).

ثم يتخلل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين «الثرات الفسي» والثرات الأدبي، التي تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أطنلها. فقدم شخصية فاوست بدأ شعية، بالمحاكاة الشفوية، ثم الكتب التي جمعت أخباره الشائعة، ومسرحيات الفرائس، والعروض المسرحية الشعبية. وقد استشهد جميعاً مزجاً من التوزيع والروايع، كما جمعت بينها جميعاً عشوة التركيب الفني.

وما إن وصل الموضوع إلى مارلو، وأعاد تركيبة فنياً وفكرية، حتى استعادت الفرق المسرحية الشهيرة لنتشر في ألمانيا وألمانيا - بخاصة - ليلقطه لسرح من مسرحيات الفرائس ويمارجه أدبياً، ويدعو فيه من الأدباء إلى متابعتها في هذا. وبعد الثنتين نفسه مسرحيات الفرائس في معالجات مارلور **Müller Müller** لفاوست، وربما يلين الكتب الشعبية أيضاً. أما «الصياغة الأولى لفاوست» جوته فإن ظروف كتابتها تشير إلى أن روابط الموضوع بالأسطورة وبقية جدا،

ما يجوز لأي بشر فاني. واعتادوا على هذا التفسير اقرب دون جوان من فاوست . بل أصبح نموذجاً ثانياً من فاوست .

وبالرغم من هذا الشعور الثنائي بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما . هذا الشعور الذي دفع عدداً من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية ، فإن الشخصيتين ظللتا متناقضتين ، فاوست يمثلته الطليقة في لايتزوي ، ودون جوان بشهوته «الطليعية» البسة . ولكن زاد القرب بينهما في أعمال أخرى . كما نجد في أعمال أليان وتولستوي . كما وصل تأثير هوفمان إلى فرنسا لظهر في صورة دون جوان عند كل من موبس وجويته .

وفي القرن العشرين ظهر عملاً استلهذاً لخصيص دون جوان من الماطفية الرومانسية . وأبرز كلامها الدنجوراني بوصفها مرحلة مرافقة في تطور الإنسان . هنالك يظهر دون جوان وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح . في كل حالة أكثر شياً بفاوست منه بدون جوان . ففي «الإنسان والإنسان الأمل Man and Superman» لبراندشو ، يذكر دون جوان أن حياته للمرأة كانت تعتمد على وهم رومانسي ، وأنه كان هو المظارو . وأنه مجرد فصيلة للظروف البيولوجية .. وتعمل دون جوان عند ماكس فريش Max Frisch ملاح قريبة من ملاحه عند شو ، ولكنه يمد في عدم الرضا . فدون جوان فريش يمد مطاردة المرأة نوعاً من السكر ينفي التخلص من للوصول إلى الهدف الأسمى . وعندها دون جوان هو الشئ الخالص . المطلق المثل . فهو نموذج أقرب إلى فاوست منه إلى كاراتولا .

وأيضاً فقد جربت الحركة في الطريق المكسي . أهي الوصول بفاوست إلى مشابهة دون جوان . «فاوست» ف . مارلر Marlon . فريد فاوست يتحول في محاولته استكشاف أسرار الطبيعة ، من فهم الحياة إلى الاستمتاع بالحس بها .. وما يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن تحت فاوست من القوة . والقوة وأسرار الطبيعة ، وبحس دون جوان من الحب ، هما مظهران لروح واحدة .

ويبقى المجال من الوفوف عند الأعمال الكثيرة التي ثبت أنها من هذه الأبحاث أو عند رأي المؤلف فيها . فمن الواضح أن الأعمال التي جعلت تن فاوست دون جوان . وهي كثيرة . قد حوت على شخصية تائهة . فاوست يجب أن يكون شخصية معقدة بوصفه تجسداً للفردية المشرقة للإنسان الفري . ولبحث التحقن اللذلي في كل أشكاله . لا تقتل من أحبة قسبة المرأة ، ويحاول أن تضال شاد التضلل في القوة والآثار المرتبطة به ، والتركيز على الهوائية - كال هذا بخص من قدر فاوست . وكل الكتاب ذوي الشأن الذين قبلوا الجانب الشهواني من فاوست - مارلو وجونو وليانو وورنيرج ومان - مرزوا هذا البصير في الشخصية بوصفها كلا . بيتاً في أعمال أقل شأنًا ، تكاد نسمع . تهدئة ارتياح إذ يخضع كمال السؤال الصبح عن عدم الرضا وحسب الاستطلاع الذي لا يرحم ، لصالح موضوع الشهوة عند فاوست . وهو موضوع ذو تعقيدات عقلية آلى . وهكذا ، فإن الجانب الأظلم من الأعمال التي صورت دون جوان حطابا فاوست ، أو النكس ، هي أعمال إما مشكلة أو مضطربة . وقبل فقط من هذه الأعمال - بينها أعمال ليناو وورنيرج وشو - قد نجح في إضافة بعد جديد بتصور إحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى ، بل من الفصل أن هذا الارتباط ، في الأعمال الأخرى ، أضمر أكثر ما فتح .

ويثير المؤلف في الفصل الخاص بـ «فاوست» واللم .. قضية صالحة تأثير التجزئات الطبية التي شهدتها قرأتان الألمان في الأعمال التي تعالج أسطورة تيم أساساً بتصور الرغبة المارمة للإنسان في المعرفة ، والتجربة ، وفي اكتساب اليد العليا على بيته . وحتى الثورة الصناعية ، التي أهدنت في المحيط الطبي للإنسان تأثيرات يصعب التفاوض فيها ، نادراً ما أشير إليها .

وتعليق لهذه الظاهرة يرى المؤلف أن الفن هو نتاج الفن ، وأن أي وجهة نظر تعتمد فقط على رصد الاستجابات والتجارب في عمل أي دون أن تنفع في

حسابها التقاليد الفنية . هي وجهة نظر قاصرة وساذجة . ولكن ماثير المشكلة . هو أننا نشد في الأدب خاصة ، في كل استغلال للتراث . استجابة لشيء ما في عصر الكاتب أو بيته . أكثر من هذا . فأننا يقول المؤلف - لا اقترح أن يجب أن يكون فاوست «معاصراً» ليكون قياً . فإن ملاحظات هذه الأسطورة - بطبيعتها يتوقع منها أن تقع على مشكلات خالدة . أكثر مما يتوقع في أي أعمال أدبية أخرى . ولكن حتى المشكلات الخالدة - بل هذه المشكلات على وجه التحديد - تحتاج باستمرار . إلى مرابعتها وإعادة تقديمها كلما زادت المعرفة البشرية وتغيرت بيئة الإنسان .

ولا يمكن إغفال أثر «فاوست» جوتة . والمناقشات التي أثرت حولها خاصة ، فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المثقفين الألمان «نموذجاً آخر لدون جوان» . يميزه النشاط الذي لا يهدأ . أكثر ما يميزه حب الاستطلاع الذي لا يتروى . كما أن انفصال العلم عن الشعر . وجعلها تقافتين متباينتين . كان له أثره أيضاً . هذا فضلاً عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وطبيعتها لاتناسب أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست . وأهم من هذا كله أن أغلب الذين مارسوا الكتابة من الألمان في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من البرجوازية الذين اعتنوا بالدرجة الأولى - في كتاباتهم - مشكلة ميثقة الفرد في مجتمع . فاحتوا بالتوفيق بين النزعات الفردية . الجمالية والعلمية . وبين مايطلبه المجتمع من الفرد من التزامات .

ولا يسي هذا أن الإهتمام الطبية منقطعة في أدب فاوست . ولكنها قليلة فقط . إذ مثلاً رواية «عام 1840 l'an 2440» لمرسيه Mercier . وفاوست وروميوس وهاجر Hango ذات الطابع الدارويني . وبعض أعمال من القصص الخيالي العلمي . والحققة أد العمل الذي يبالغ أهم المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وطبيعتها . ليس من أدب فاوست . وهو مسرحية «حياة جاني» لبريخت ، حيث تحت في الصراع بين العلم والسلطة ، والعلامة الحسية بين العلم والبحت واللم التطبيق . وواجب العالم في التأكد من أن كشفه لإساءة استخدامهما .

ويبدأ يسي المؤلف فصول الكتاب ، التي أتبعها بعدة ملاحق ، أهمها للمحن الأولى عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست» ، من مثل اليهودي التائه وإيكادوس ، وروميوس ، وقايل والذي ليس نوب البعولة المشرقة على اليهودية للرب وحسب هذه الحالة الإنسانية عند الرومانسيين ، وفراكنشتين . وشخصية «مايفر» عند دايرون .

ثم يتبع هذا كله بثت كامل الكتب الأصلية من فاوست . والمسرحيات البشعية ومسرحيات المرائس وقصائده «البالاد» ثم لملاحظات الأدبية لموضوع فاوست . وكلها مرتبة ترتيباً تاريخياً . وهو يعرض الشيء نفسه مع الأعمال المتصلة بدون جوان منفصل من فاوست أو مرتبطاً به . ثم يذكر المراجع العامة . والحققة أن هذا التصنيف للملاحق يضاهي من فائدة هذا الكتاب . ويصلح من المسجل على أي دارس لأدب فاوست . وحتى أدب دون جوان ، أن يتجاهل هذا الجهد العظيم . بل ويضع أمام باحثه ما لا يحصى لا ينبغي أن يكون عليه البحث العلمي الجاد .

ولعل غنى المادة التي يحويها كتاب فاوست قد انتضحت ، واتضح أيضاً التزوع الشديد فيها . وقد حاولت توصيل أكبر قدر بيسه المجال من هذه المادة بأمانة ، مع الالتزام الكامل بمنهج الكتاب ووجهة نظر الكاتب . ولعل المقارئ - بعد أن يفرغ من مادة الكتاب - يتساءل : ماذا لو اقتصر المؤلف على دراسة الموضوع في جنس واحد من الأجاس الأديبة ؟ إذن لأطعن صورة أكثر تركيزاً وأصق تناولاً ، ولأطعن صورة أوضح للأعمال التي تناولتها الدراسة ، وهي كثيرة جداً ، ويصعب أن أ - مدفوعاً بالتزوع في الأعمال التي تناولها - قد أهل الكثير من الجارب . الفنية - في هذه الأعمال ، لاطعام الأساسي بالتطور «الفكري» للموضوع .

السرور التجريبي



ستانسلافسكى الحل السوم

- ☐ تأليف: جيمس روس. إيفانز
☐ ترجمة: فاروق عبد القادر
☐ عرصة: أسامة أبو طالب

ومن أركان العالم المختلفة، ونتيجة ظروف لا يعرفها حق المعرفة، يحدث أن يفكر علماء من الناس في عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للإبداع، ونحن نلتقون بأعلامهم المبدعة هذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعاً - في - ستانسلافسكى

يقع - تجارب العقل المبدعة، أمثال «جروفسكى» و«بريت»، أولئك الذين يعرفون «مذنب الناضى»، ويؤمنون «بناهم الخاص» على الأسس التي وجدوها قائمة حتى حين يتقاطعون معها أو يجاوزونها

ويتناول هذا الكتاب «الفرع التجريبي» ويرد إلى أصوله - حتى السابقة على ستانسلافسكى - تلك التمسكة في حروف مساح الشرق الأقصى أو العروض اليونانية نفسها، ويعرض المؤلف لستة عشر مسرحاً تجريبياً - أو كانت تجريبية في وقتها، فيسأ إلى «الناقص المسرحي» - يسلط على ستانسلافسكى في «مسرح هين» بروسكو وينتهي بها إلى «مسرح القلب» عند الفرج «روى طرقت» أما بالنسبة إلى ستانسلافسكى فقد قامت فكرة التجريب عنده - على عكس ما هو شائع - على ضرورة «عدم الواقعية» في مقابل الاهتمام «بالحياة الداخلية للممثل وإبداعه الداخلي». لقد وضع ذلك الفرج العظيم أنه قد وقع في شرك الواقعية، نفسها، تلك التي قام لتحقيقها، وبدا له المسرح فنا متخلفاً إذا ما قورن بالفنون الحديثة كالتصوير والموسيقى والنحت. ومن هنا أدرك أنه لكي يقوم فن جديد، لابد من خلقين جدد - مختلفين من نوعية مختلفة، يستخدمون تكتيكات جديدة ككل الجسد. ومن ثم كان اتجاه ستانسلافسكى إلى الممثل بالفرصة، بما من قدراته وتعباً لها، فجازر «حدود المنظر» «بمجرد القويرة الشكلية» الجزئية القاصرة، إلى دراسة القدرة على الإبداع الداخلي، لدى الممثل وقاد ذلك إلى عالم «المشعرون الداخلي»، ومنه إلى الكشف عن أساليب الأداء بطريقة جديدة على خشبة المسرح. ثم أصبح ستانسلافسكى نفسه «مادياً أو تزيئاً» فيما في كل التجارب الجديدة، ويستفاد به فيها، حتى وإن قامت على أساس من معارضة أو منافسة لمفاهيمه.

بعد ستانسلافسكى يتنقل «التجريب» إلى «ديفولا» «ماهرت» «تلميذ» و«مناصر» الذي لم يبدأ تجريبه من فراغ بل اعتد على ما أصبح مستقراً من صهره وفي أوانه، مختلفاً في إخراجهم من متطابقين أساسيين:

الأول: هو اكتشاف «فكر المؤلف».
والثاني: هو تقديم هذا الفكر في شكل مسرحي أسماء «لعبة المسرح» وعلى نفسه يقوم العرض للمسرح كله.

تألبس على هذه الفكرة، يواصل «جيمس روس - إيفانز» - مؤلف هذا الكتاب - بحثه عن «التجريب» في المسرح الحديث، تاريخه، وأبحاثه، وعلاقته بالزمن، ثم مستقبل ما هو قائم منه. وهو في كل ذلك يشمل كل المحاولات السابقة والحالية، داخل إطار واحد من «الصل» - يدعشنا بكونه مشاركاً في النظرة إلى «الماضي» و«الوقت» - حيث لئلا - كما أراد «بروجين» «برينسكو» - هي «إعادة اكتشاف الأشياء». ذلك أن «ماكتشفه أهم مما يتصور» - بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة اكتشافها.

ومن هنا أخذت فكرة «التجريب» - أبشأ - بما يسمى «المجلس التاريخي» - ذلك الذي يجده «ت» - من إلوت، بأنه ليس الوحي الحاد بالماضي فحسب، بل إعادة اكتشافه في «الحاضر» وإحيائه فيه، حين يجتري عقل الفنان «مقل» أمته، ونحن نعيش الأجداد في دمه.

وكما يقول «جيمس روس - إيفانز»: إن المسح بالفن «يقطع حوا بالفرقة» بل حوا بالفن «كل ذلك» - حيث تصبح أقل ميلاً لأن تنسب لأفكارنا «تكتيكات» أو «اكتشافات جديدة». وإذن قيمة «التجريب» نفسه بوصفه عملية اكتشافية، تتنق كالية لو أنها انصرفت على مجرد تقديم «الفكرة» - الجديدة في «تفصيل» من تفصيلات العمل المسرحي، دون ربطها «وبكل» - موجد ذى هدف، يربط كل الارتباط بالأسلوب أو «التكنيك» المستخدم من أجله، ويصلق بتحقيق «دروية» مقننة كل الإبداع على الأكل بالنسبة لتفصيلها والمخاضين من أجلها. ومن ثم فإن كل البدء الجزئية القاصرة لثائق إلى مستوى «التجريب» مثل بدعة إضاعة الصالة، أو دمج الجمهور في الممثلين، أو أية حالة أخرى من حالات «الفرابة النظرية» أو الأدائية». وسوف نظل على هذه المحاولات - كما وصفها «ستانسلافسكى» - وفي أفضل حالاتها - «بمجرد فكرة نظرية» - لا تستطيع أن «تجاوز» حدود المنظر.

كل ذلك إن يتلأ إلا إذا أصبح «الصل التجريبي» - متواصلاً مع «جودوه» من التجارب الماضية، وأحياناً، ليس مجرد «تفادعة» أو فورة في العمل -، حيث يصبح النظر إلى «الزاد» - إلى «التجارب الماضية» - ومعرفة ما تم إنجازه شرطاً يمتص «الإحساس بالزاد» و«يجوز الفرد التجريب نفسه». وذلك حوماً - مثله

وبعد «**لايبوف**» يذكر المؤلف مجرماً روسياً آخر يمثل التجريب القائم على مزج إنجازات **ماتياسكي** و**مايهرولت** والاستفادة منها في خلق شكل مسرسي أكثر ثراء وأعمق توتراً، ذلك هو «**لايبرولت**» الذي مزج بين «الحقيقة البيكلوجية» ودرجة كبيرة من الوعي بظاهرة **الانسرج**، داعياً إلى «والية عيانية» ورسائل «يب أن تكون مسرسة» ، ذلك مطلب من الممثلين ألا يفكروا «حول» الشخصيات بل أن يفكروا «مثل الشخصيات» ، فعل الممثل إذن أن «يجي ويشكر مثل الشخصية التي يلعبها» ، ولقد كان هذا الفنان صاحب الجاهد مشغولاً في جوهريه ، دقيقاً في عمله ، ورومانتيّاً في دونه ، ساعياً وراء الصدق والوقرة « يرى في الفن بحثاً دائماً وليس شكلاً غالياً» ومنه أنه إذا استطاع الممثل الوصول إلى شيء جديد فلا شك في أنه يستطيع الوصول إلى شيء أفضل . حتى بعد افتتاح العرض ، فإن للممثل بستانع دائماً أن يعمل على تطوير دوره .

وبالحرج **لايبرولت** ينتهي المؤلف الكتاب عرضه للأساتذة الروس في فترة حافلة حياة ، مليئة بالتجارب الفولورية المخصصة . وسواء كانت هذه التجارب معدلة أو متطورة فنية ، فإنها تبقى تثبت لهم في سجل «الثرات» والمسري ، الذي ظل حياً ومؤثراً في والية معاصرين ومن خشايم من عرجي المسرح الأول .

وعرضي عجيب الكتاب بعد ذلك لـ «**إفولور جوردون كيج**» و«**آفول** آيها» ، سبباً فيهما بالخارجين «صانعي الرأي» .

لقد تقابل **كيج** و«**آفول**» في فترة حارمة على «الواقعية» ، حيث كان يعمل مسرح يتقلب للمشاعر من خلال الحركة وسدسها . ومن ثم فقد كرس جهده في الجاه «بما له شرح الوالية الممثل بالكمالات في حين أن أصول المسرح هي الرقص والحركة والرقص» ، وأن «العين» هي أقوى الحواس وأكفها قابلية للتأثير . كانت «الواقعية» في نظره هي مجرد «عرض» في حين أن الفن يجب أن يكون «كشفاً» . ولذا فإن الطريقة الفولورية الحرة مرفوضة لديه نهائياً . ومنه أنه للممثل يجب أن يكون مدية واقعية : «لا مستوى الأداء الممثل من أجل أن يخلق في طيبة الفكرية القديمة . ولكن لا مكان ذلك بستانع مع التحقيق مع البشر في العمل» ، وقد ذكرنا استبعادهم نهائياً ، والاستفادة منهم بعراس حية ، ويذكر عظيم لائق .

ولكن **كيج** بتصميماته الضخمة ، وسأثره الفاعرة ، كان دائماً غير عمل ، وكان يعتقد النظام برغم مهارته الحرفية ، على نحو جعله يرفض في الجاهات متعددة ومتباينة ، وجعل تصميماته الأخيرة ضخمة بحيث تصعب ترجمتها في سهولة . على أن معظم أفكار **كيج** هذه لم تكن أصلاً أفكاراً ، فقد سبقه إليها «**آفول** آيها» اليسري ، ذلك الذي دعا إلى مسرح «الجبر» بدلاً من مسرح «المظهر» ، من المطالب «ليس هو تصور الفنان بل الحساس بجز الغاية» . وبالرغم من سبق **إيرلوف** و«**هول** ساكس» – **ميجن** آيها في استخدام الظلال على الحشبة ، فإنه كان أول من عمل وهما نظرية كاملة في الإنشائية المسرحية ، تقوم على إمكانيات حركة الأشخاص على تصميمات بسيطة غير تصويرية ، مرسومة بألوان محايدة .

وهكذا كان «آيها» أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية وجوها ، وأهمية التأثير الذي تحدثه ، وبغرض ذلك من الأشكال التجريبية للفن النظري . وكل ذلك لم يخله «كريج» و«**لايبرولت**» ، أما «**لايبرولت**» فيترك عليها «آيها» بصيحارها أهم رمام الساتر ، حيث إنها هي التي تحدد وتكتشف ، كما أنها تتحكم في طبيعة استجاباتنا الانفعالية من طريق التحكم في درجتنا ونوعها على تحشيت المسرح . أما كيفية تحقيق ذلك فمن طريق واحد ، هو وضع خطة إنشائية متكاملة ، شبيهة بالآلة الموسيقية للأوبرا . أما «الموسيقى» فهي التي تعود العمل وتجدهو وهو العمل مختلف من «**كريج**» ، الذي ترك نفسه حراً مستلذاً مع أفكاره وتصوراتها لقد أصبحت تجديدات «آيها» وتجرباتها كلها سائفة في مسارجنا اليوم ، أما في زمانه – سنة ١٩٩٧ – فقد كانت بداهة – شيئاً خارجاً وخارجاً تجريبياً جليداً إلى أبعد الحدود !

ولقد تحطت ثورته على «الواقعية» في هدف أساسي عميد ، هو ألا يقتل «الشاعر» الفردية لشخصيته ، بل ينقل «علاصة» تقنية للاتجاهات . وبدلاً من تحديد الملامح الفردية للجاهات – كما كان يفعل «مسرح الفن» – جعل **مايهرولت** جباهاته تنحرف في كلمة واحدة متناخضة ، مثل معار ينسج إلى التصور الوسطي . وفي سبيل ذلك جرب أن يستعبد الساتر بدلاً من المظاهر المسرحية . وأ. بيني أنوار الصالة طامسة مثل أنوار الحطبة ، حتى يرفع من حرارة الجوهر ، ويمنح للممثل أن يباشر أنوار التي يمشي في الجوهر ، وأن يراه أيضاً ، والرقص كذلك من كتيك عروضي ٤ . لك وصالات المسرحي ، طمناً أن «الأداء» الصامت أرق من الكلمات التي هي مجرد «زخرفة على الحركة» ، وهو في كل ذلك كان يسعى إلى فكرته الخالية من العرض بوصفه عملية «مسرحية» أو «تجسّر» لطفت منها حلم أية محاولة خلق الحقيقة على المسلك .

وأيضاً ما يكن «**مايهرولت**» متجسّر به من الفراق ، بل مستعداً إلى جوهه المسرح كما يفعل في مسرح «الكابوكي» الياباني أر صرح «كلاً كالي الرقص» في الهند ، ثم إلى آراء «**لايبرولت**» معارض النفس الروسي ، وصاحب نظرية الأفعال الشرعية الشائعة المعاصرة له . إن مهمة الخرج في نظره كانت ويجب أن تكون – هي أن يعمل برعي على إثارة مستعبدات جوهه المرفوعة ، حين يعملون أنهم مدعوون للتشاكسة ، هذا الجوهر الذي وجد كي يرى مايريد له الخرج والمثلون أن يرى – لا غير ، ثم ظهرت نظريته من نوع من «التدريب البيوكاتيكي» ، يتم فيه اكتساب الممثل مهارة الرياضيين لأجسج الحركة ، وتحريكه إلى آفة حية في نفس الوقت . أما هذه التدريبات فهي لون من الرياضة البدنية ، اختلف منه هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل حتى يصنع مثل «الرقص» ، كل حركة يقوم بها إكالة صورية ومنظمة وتلقائية . هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام «اللكان» حول والإقدام بتجديد حالات كاتية بينه وبين زملائه الممثلين بين الموضعات من حوله . ومن ثم فقد طالب «**مايهرولت**» بتخليه بأن يستعبد نهائياً كل المشاعر الإنسانية ، وأن يخلقها نظاماً يقوم على قواعد ميكانيكية ، وأن يكون الممثل كآلة ، فحركة ، شذبة ، أو دبة أو حزة للرأس تكون كآلة لأن تنقل حالة انفعالية معينة . هكذا كان تجريب **مايهرولت** ، ابن مسرح الفن ، المتأخر له ، والخارج عليه ، ذلك الذي ظل ملصقاً لأثره حتى أنهم بمعاداة الواقعية الاشتراكية ، واعتزل بسبب هذه التهمة ومات في مناه لإحدى التاريخ متحرراً أم مقتولاً لكونه «لا إيديولوجياً» !

ولهذه القصة نفسها ، الغنية بالتجريب والاكتشافات المسرحية ، قدمت فنانا روسياً آخر هو «**ألكسندر لايبوف**» ، عضو المدرسة الطبيعية ، والقائم بدور المخرج بالنسبة للممثل ومسرح الفن، الواقع تحت سيطرة المؤلف !

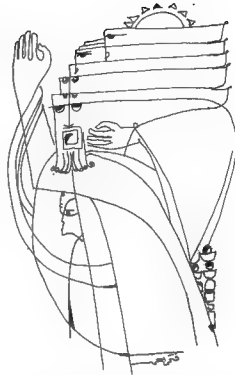
لقد تار **لايبوف** كل للمسرح الذي تحول شيئاً فشيئاً إلى عمل تجريبي للأعراض النفسية ، ذلك المسرح الطبيعي الذي يعاني من مرضي التشكل ، أما المسرح في نظره فهو «فن بداهة» ولذا فقد استلهم تقاليد «الكوبيديا» و«ديلاتون» ، ووصل على تطوير «الإنجيل حول فكرة ماء أمام جمهور المتألمدين» ، مؤمناً بما أجمعه «المسرح التألي» ، حيث القرة الواحدة تلمد «عرضاً شاملاً» من مواهب الالء والألوار والسكك وصالة المسرحي والدراما .

وقد اختلف «**لايبوف**» مع **مايهرولت** وافق معه . اتفق معه في أهمية الإنشائية والحركة ، لكن على ألا تفرض الإنشائية والحركات قسراً ومن الخارجين بل نتيجة لتدريب الممثل على أن يخلق الإنشائية والحركة من داخل نفسه . وإذن فالخلق الخلق في نظره هو للممثل القدير . أما مستقبل المسرح فيمكن في «آلية مركبة» .

ولم يطور «**لايبوف**» أيضاً من الفراق ، فهو لم «يجرب» نيباً «الثرات» والمغنى ، بل على أساس منها إيلاناً أو متأنفة . وقد تأثر بكل من «**كريج**» و«آيها» ، مؤمناً بأن «حركة الممثل» أهم من «نقله» وإن كان الراجح أن ينسجاً حسب قوانين محدودة للثلاث البدائية والإيضاح . وكل ذلك يجعلنا نرى فيه وفي الكثير من أفكاره إرهاباً باكتشافات «فن الرقص الحديث» .

«مايهولت» كان «روايات» يستمر ويستبد - بحرية كبيرة - من تكتيك السيك والسرح الصبي والباقي ، كما كان هدفه المقدس هو تحرير المسرح من لقل الأدب وقوده ، وأن يقوم المسرح من أجل السرح . لذا كانت عروضه أيضا مسرحا شاملا . لكن الذي يق له أنه - في حقيقة الأمر - دأب على التذكير بأن المفترج يجب ألا يتنى أبدا أنه في مسرح ، ومن ثم فإن ماير لا يس أبدا بالحقيق .

ثم يق روايات كذلك أنه خرج تلميذا هو «وليف سكافور» ، ذلك الذي ابتكر «السر للمحبي» في حشريات هذا القرن ، وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «السر الروائي» . وفي البداية كان «سكافور» تميريا ، ثم أصبح - كما يصفه «بريغت» ، الذي عمل مع روايات ثم معه - «صاحب أفكار المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري على السرح» ، حيث للمفرضيون يتلون حيث تشريعية ، وحيث يمثل السرح برلانا . أما الهدف فلم يكن في أن يقدم المسرح «متعة تجرية جبالية» بل في أن يدفع ويستحث على «التخاذ موقف صلب من قضايا الوطن والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهي مشروعة ، ابتداء من التكتيكات الملقدة ، والآلات والروافع الفنية ، إلى تدعيم الأرضية الخشبية بدعامات من الحديد والأصمت لكل ذلك كي تحقق الدراما هدفها في أن «تعلما كيف تناضل ونظال من قيد الحياة !!» .



أما «المثل» فيجب أن يفكر لا أن شعر ، أن يرفض القضية لا أن يتقصص الشخصية ، كي يتحقق «الإفراج» ، أو «التفريق» عند المفترج ، في مقابل التطوير الأسطوي المعروف في الدراجيديا اليونانية .

ولقد اكتسبت النظرية الجديدة لدى «بريغت» الذي أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، وسعى في سبيل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعتمد إلى إثناء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع - بذلك - استمرارية الحدث . ول في النهاية يبرج «المفترج» حضوا أفضل في مجتمعه ، حين يكون قد فكر في الحدث ، واستخلص نتائج .

ويصبح «بريغت» مكنتل الفهم لتجربته حين يقاضد هو نفسه : «هنا أسلوب جديد في الإفراج» ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكتيك كامل يقلل كما هو ، ويصيره نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هي : «لا بالتأكيد» . هي طريقة واحدة ، بالطريقة التي ابتناها نحن ، لكن التجارب يجب أن تستمر ، فالمشكلة قائمة في كل القرون ... وهي مشكلة كبيرة حقا .

ومن مسرح وإعمال الحلة .. إلى «مسرح الحراس» تكون الانتقال إلى «مسرح النسوة» أو - كما يفضل «لايجوس روس» إلى «الآثار» أو «نسيمة» - «مسرح الشرة» عند «أفولون أفر» ، وأبضا «مسرح الفرع» عند «أوليكوف» .

وتابعها لمسبة «الناضي والذات» ، لأن كل أفكار «أفول» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة . حل الأهل في بعضها - بتجارب «آيا ومايهولت» و«روايات» ، في محاولة الأخيرين لإضاعة الحظ الذي يفصل الجمهور عن الفنان .

أعلن «كزوف» لجمهور على المسرح الفرنسي الذي كان مسرحاً للكلمة والمؤلف ، وعلى الأداء البلاغي النطق «للكوميديا فرانسيز» واستبدل شعر اللغة «شعر» للمساحة أو للكان ، مستخدما الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإلقاء والتمثيل والمناظر والأشكال الدالية والتأويل والأغواء . وقد صنع ذلك بأرهم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالها بالشعورية بجل دقة الأنظار . ولكنه بدأ بالوعي : كان يؤكد رفضه وظيفة المسرح من حيث هي «تحليل للشخصيات» أو عرض «الفرحات في القضايا ذات الطابع المثل أو النفسي» ، تلك التي تشغل كل مساحة المسرح للمصارع في سبيل ذلك الهدف قاطع ناهيا «الممار المعروف للمسرح» ، ونادى باتخاذ مكان آخر يشر مساحة أو حطية ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المآبى القديمة في «البيت» مثلا .

ثم تأل بدايات القرن العشرين فيحصل التجريب طابعا خاصا هو البحث عن «الطبيعة والدرامة التي تشبه برامة الأطفال» ، في عصر مقعد ومزدحم . وكل . ويظهر التأثير بحرقى البحث عما هو بدال في الفن ، يتكون من «جبروتة ضالين» و«ليونة صال» و«جبال كوبر» «عزس مسرح الفلين» «كروبي» في فرنسا في عام ١٩١٣ . وتتخذ هذه الحركة شكل الرقص القاطع لمرح والفن الشامل ، «المقد بالآلية البهيفة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضى ، والعروض المنمقة المؤلفة للكلابسيكات» ، والطبيعية المسرفة في مسرح أنطون

ويعتني التوافع يقوم «التجريب» لا على رفض الماضي أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برناميج مسبق «لمسرح القدد» : المسرح المفترج ، البسيط إلى حد مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبية ، ودون «درواز» المسرح ، مع استخدام الديكور في حرص واقتصاد ووق «جر» مناسب لكل مسرحية ، «جر» يمكن خلقه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية . ذلك هو «فن القليل» كما رآه وحصل على تحقيقه «جبال كوبر» .

ويعد خط «التجريب» بعد ذلك إلى «المآبى» حين قدم اللغز المسرحي «أفول براهام» - «المآبى أنطون» - عددا من العروض ، محاولا أن يحرر للمسرح الأثقال من عروضه المختلفة ، وأن يلحق بمسبة الدراما الأوروبية المنطوية . أما بداية «التجريب» «الأنثى الحقيق فيفرخ لما يرفض مسرحية «ملم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس راينهارت» ، تلميذ «أوتور براهام» - سنة ١٩٠٥ - ثم تالت عروضه المسرحية الدائبة على السبي نحو تحقيق تجريبه في أن «يستعيد ذلك التمازج بين المثليين والجمهور» ، الذي عرفه للمسرح الإغريق الكلاسيكي . كان أميل «روايات» أن يجرى مسرح «ملم منتصف ليلة صيف» خالفا المسرحية المنقوشة ، لئلا يترك كل الإمكانات الجديدة ، التي تسويح هوم الحياة الجديدة كما كانت «الحالية» العظيمة تحوى كل هوم جميع الإغريق . خير أن البهيرة أشقت ، لأنها كانت «دون الطرق الطبيعية للحياة» ، ودون أسطورة ، ودون اتجاه نحو «الطغوس» ، ودون أيديولوجية . يسعى لتحقيقها . ومن

وبالرغم مما يبدو من جدة هذه الأفكار فإن الرجوع إلى استنلافي يمكن أن يفيد في تحقيق الاتصال التجريبي بين التجريبيين. ذلك أن استنلافي كان يبحث حقا عن مسرح لا يصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع ، بل نفسها نحن على وعي غافض في أحلامنا ورؤاها . وأقوله يؤكد - بأنه - للمسرح أن يعود ليعد نفسه أبدا إلا حين يقدم الملحوظ العاصم للحقيقة المكونة للعالم . كل ذلك يؤكد أن العمل التجريبي ليس مجرد انتفاضة أو ثورة ، بل إن له مجواره العملية . وعليه فإن التجريب لا يكتفي بتحقيقه إلا في ضوء مآثره الأخرى من العاملين من الحال نفسه .

أما أوغوستو ، فقد كان اقتناعه الأساسي هو أن للمسرح يجب أن يعمل كل ما في وسعه كي يجعل المخرج يصل إلى ما يراه في العمل المسرحي .

وهو في سبيل تحقيق ذلك استنشد البرواز المسرحي ، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور - مثلا فعل ماير هولوت وإيرفوت - لكن على أكثر أساسية ، فأحيانا كان يجلس الجمهور بالحدث ، وأحيانا يترك الجمهور في وسط الحدث ، أو يجري الحدث على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور ... الخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير والمزاج في المسرح ، واستنشاده موسيقى ، مصممة خصيصا لمرصه المسرحي ولأيد في البداية من أن يستجيب الممثلون للجمهور ، كما استجاب لهم في تلك العلاقة الحسية النادرة حيث ينهار حائط القرابة بينها .

أما اختلافه الجوهري عن أوغوستو فيتمثل في جوهر مسرحياته التي كانت وطبيعية في أساليبها الشراكة من حيث المضمون ، أضحت إلى هذا أنه يتكلم من أهدافه الكشف عن متقلبة ما وراء المظهر ، مثل أوغوستو ويرى المؤلف أن أوغوستو كان مثل كريب - قصدا على منارة في نيل الإشارات إلى ماضيه ، وأن القيمة الحقيقية لرؤيته تتمثل في أنها تضع أساسا إيكانيكيا لاجاه جديد للعمل المسرحي . وتصل خطوط التجريب أيضا بين « استنلافي » و « جرووفسكي » صاحب المسرح القلبي .

لقد أكد هذا القائد الروسي أنه « لن يخلق الفن الدرامي الباطل والمكرر إلا الأبطال بملك الحيلة وسيدعا الوحيد وهو الممثل الموهوب » .

وهكذا بحث « جرووفسكي » عن « جوهر المسرح » فوجداه يمكن التحقق دون أزياء أو ميكياج ودون ديكور ، ودون إضاءة ، ودون مؤثرات صوتية ، لكنه أبدا لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحسية بين الممثل والمخرج . وقد رفض « جرووفسكي » - تبعا لذلك - عرض المسرح الذي يسمى بالمسرح التامبل « ومما دللنا شاملا » ونادى مسرحه الفكري الذي يرض عليه العملية الروحية للمثل ، حتى يصل به - بعد سنوات من التدقيق التكنيكي الفيزيقي الصارم إلى تلك النقطة من الوعي - الحاد - كما في لحظة الوجود - حيث يصل إلى « صلاء لحظة الحب » .

المثل عندنا هو رهاب ، يخلق الفشل الدرامي ، ويقود الجمهور إليه في نفس الوقت ، والعلاقة بينها هي علاقة توتير سيكولوجي ، تهدف إلى أنديجنا نيمر حدودنا ، وتصلح من قيودنا ، ونغلا عوامنا ، ونحقق ذواتنا ...

وكما يتم برزنت بدفع الفتح إلى التفكير ، فإن جرووفسكي يتم بأه « بوضعه » على مستوى عميق جدال لا يفس أي مخرج ، بل هو نوع خاص من الجمهور ، ذلك النوع الذي يقوم بتجليل نفسه .

ويعرض الكتاب بعد ذلك لإشغالات الرقص الحديث ، لتجارب « هاربا جراهام » و « لورين نيكولاس » بحيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح في القرن العشرين رعا كانت هي الإضافة التي قدمها الرقص الحديث .

ومثل أن أدركت « إيزابولا ديكاس » ربطا لمركبة الاتصال - وكانت أول من فعل ذلك - حتى اكتشاف « الإنسان الباطل » ، لقد جوه الرقص الحديث مبدأ أن تتبع الحركة من « الفكرة » وبصدر « الفعل » من الاتصال ، وأن يكون

الاتهام بالحركة الأساسية البدنية ذاتها ، لا يملط والتكوين كما يتم في البالية . ومن ثم تصبح « اللغة » في عروض « هاربا جراهام » هي الحركة ، لكنها « الحركة الداخلية » حين تصبح تلك الحركة عازجة . أما المسرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف « أصوله البدنية » عند نمط صورة الإنسان وروحها ، في صراع مع الكمال ، هو ما يمكن أن ندعو صورته في عين الله لا في عين نفسه !

أما « ألورين نيكولاس » فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث التفسير الأساسي لفهم الرقص الحديث ، إذ يعتقد أن « الرقص يتجه نحو أن يصبح أكثر رياضية وتجريدا » . ومن ثم فإنه يعترض على السيكلوجي ، ويدعو الرقص أن يتجه بأسا من العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى ، وأن يستبدل من « التعبير عن الذات » !

بعد ذلك يعرض المؤلف لمسرح « الحيز والعمية » ، وصاحبه « بيرشومان » في أمريكا . وهو مسرح الحماقة المربة ، للمسرح الجاني الذي يقدم عروضه في أي مكان إلا المسرح التقليدي . وهم يقدمون الحيز لمعهمهم في أثناء العرض ، ويرون أن للمسرح يصبح « صالحا » حين يكون له معنى عند الناس ، لا غير .

أما « أيلين فلي » كما يصفها المؤلف - ذات تأثير خاص ، إذ تقوم على رسم أمريكي بالذات قديم ، ساذج ، لكنه يتر إحصاسا قويا وحادا ، وعلى حكاية شبيهة بسيطة ، لكنها لا تلحظ من حذقة ، ولها تأثير الأسرار والطقوس البدنية .

أما « ديميل الرقصين للدهولرين » في أمريكا أيضا - فهو المسرح الذي تصبح فيه الحيرة كتابا للمرة الأولى ، فهو مسرح التقاليد ، والمخافة ، والكشف والقوة .

أما « مخرج في هذه الحماقة هو القائد أو الكاهن الساحر . وهكذا فإن التجربة تصبح عملية « غوص في الذات من أجل اكتشافها » . والمسرح إذن - في تصورهم - ليس هو عملية أو التحليل الفلكي ، بل هو تجربة لحياة نفسها ، غير تشكل من وعي أولئك الفنانين بصعهم ، ثم تبصيرهم عن استجاباتهم بالاستمرار في طريق الصورة أو الأسطورة .

وفي النهاية يعرض المؤلف لأزيد من التجارب الأمريكية اليوم مثل « الموسي اللا ندية » ، و « باللا موضوع » ، وتجارب « جون كيج » ذات التأثير الكبير - مثل أرو - في كل هذه التجارب الحادثة الآن . ولكنه يخلص إلى أنه يرض كل تلك التجارب ، فإن المسرح ما يزال يقرب مجواره إلى القرن التاسع عشر ، ومن حيث إنه لون من الزيف أو الإصناع ، يقدم على خشبة بمعداه قوس البرواز المسرحي ، أمام متفرجين يجلسون صفوفوا متتابعة منظمة ، وبين الحين والحين يصعد المصممون إلى الخروج على هذا التقليد ، غير أنهم يواجهون مقاومة عنيدة من جانب تقليد الخشبة المنبسطة وغيرها من قيود المبنى المسرحي العتيق . وهذا الإحباط - بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات المختلفة بحاجة إلى بيئات مختلفة - هو ما أدى في السبعينيات إلى تزايد استخدام أماكن غير المبنى المسرحي لتقديم العروض .

ثم يضم المؤلف إلى قائمة التجريب كلا من تجارب « إليوهوس » في ألمانيا ، والداندين ، والمسرح السري ، وتجارب « جوان ليتشور » صاحبة فرقة « العمل المسرحي » في ستراتفورد إيست بإنجلترا . وقبل ذلك « المسرح الحي » ثم مسرح القرب وأعمال « بير بولوك » التي « تكتسب الوعي » الذي يجعلنا أكثر تكاملا في جوانب إنسانيتنا كلها على حد تعبير كارول بوليج .

وفي النهاية فإن كتاب « المسرح التجريبي من استنلافي إلى اليوم » مؤلفة « جيمس روس - إيلان » ، هو عرض مترابط ذو منبج علمي ، يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويربطها بمجوارها ، ويؤطر تجربا داخل الصورة الكلية للاستجابات ، بدنا من الجدول حتى آخر التجارب طليعية . أما الترجمة العربية فهي سهلة ومروقة ، وأولس فيها أي غشوش أو خروج « والبصطنع » من دلائله الحقيقية المألوفة . وكل هذا يؤكد فائدة هذا الجهد العلمي لدارسا المسرحي في أي من تخصصاته .

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

□ فريل جوري غزل

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك محورين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي السياسي والفكرى. وهذان المحوران بالرغم من اختلافهما الظاهري إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية في المسرح السياسي كما في المسرح الطقوسي يكون للمرص دوراً نفسياً مبعثاً موعباً، أو مفسحاً مظهرًا. وقد اعترنا مقالين لكل محور من دوريات نقدية مختلفة.

المسرح السياسي (١) في بريطانيا

اعترنا من مجلة عمل عنوان الفصيلة الطليعة الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أساذ البراما في جامعة مانشستر ميك مارتن: «البحث عن شكل في المسرحيات الجديدة»^(١) ويتميز المقال ببساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال خلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها. ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل.

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ومناقشة المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية. ول أول الأمر كان هذا المسرح موجهًا إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح. أما الآن وقد ترسخ المسرح اليساري فقد صار يهتم بالشكل الفني ولا يهتم برسائله السياسية.

١ - أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان «هاتون يا أساذي» لباري كيف وعنوانها مستعار من كوميديا لورانس ملدون Thomas Middleton (١٥٧٠ - ١٦٢٧). وهي مسرحية يمثل الجمهور يشترك ضاحكًا ساعراً من التباين الاجتماعي. وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي. وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل إليزابيث المرأة الاسترطاطية وصاحب شركة وابته «جانبتي» التي انتهت رغبة العمل الاجتماعي، ومدير في قسم الأمن (سكولفند بارد). ول الجانب الآخر نجد عائلة سرياني وطبيب سكير وممثل نقابة عالية وصحل. ويصور المؤلف التناقض الكائن في تصرفات هذه الشخصيات، لصاحب الشركة يود أن يتألق فنيًا استرطاطيًا ومع هذا يتصرف كالمرافق في ملاعبته للفتيات. أما في الجانب الآخر فهناك الملاكيم الذي لا يدخل حلبة الصراع إطلاقاً لأنه يتفق مع مطالبه مسبقاً

على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباشرة فيحفظان بمقدم المباشرة. وهذه التناقضات تفصلك وتقالل ما بين الجانبين. وينجح المؤلف في التنازع الجمهور - كما يقول كاتب المقال - بأن صاحب الشركة متعلق وأن عائلة الملاكيم مطلوب على أمرها. ولكنه يفتقر ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية تمتد إلا أنها غير مثيرة فهي لا تحمل الجمهور على التصمم بأن كل مديري الشركات متعلقون، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سبباً بين بؤس عائلة الملاكيم وتعلق صاحب الشركة. ويبدو البؤس والتعلق متجاوزين وتابعين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية، أي أن الحركة بين العالمين المتطرفين لا تبدو وكأنها صراع طبيعي.

٢ - أما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي «يهن» للمؤلف تريغور جريفين^(٢). والمسرحية تصور الواقعة التي مر بها الهال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ وهجومهم السيطرة على الإنتاج. والمسرحية تركز على هجين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين. كاتيك «جرامشي» فالأول يتل الأعداد العالي الملوي. وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرقص الهادري إلى ليرة شاملة. وهو يتميز بالانتماء السياسي بكنس «جرامشي» الذي يترجم عصبية الجماهير ولا يريد أن يعرضها للحظر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كاتيك. ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمنافرة سجالية. وتعمل الشخصيات المتجاهين سياسيين تقصصها الخيوية والشخصية مع العلم أن شخصية «جرامشي» نسج بالكشف عن أبعاد درامية وإستائية ولكن تطغى عليها صورة كاتيك الذي

ينبغي لنا زال مرتبطاً فاعلم إقطاعية الكسيرة والإكراه ، وللمجتمع البريطاني بنية سطوية تركز على دعمين التثليل والقمع ويشير بوند إلى الصراع القائم بين القوي التي تحكم المجتمع والوعي الذي يمتد به أفراد هذا المجتمع ويرى إنه لابد من توعية المجتمع وفتح لافعلانية للإشارة إلى القمع والتثليل الكائنات فيه وهو يفرح من ما يسميه بالسر المصحى ، وهو مصطلح مستور من يرتكز عليه يصور الإنسان عبر دوره الطبقات فاعلم الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالسوق الاجتماعي والسياسي الذي ينتمي له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العوالم لافلاً إياها لم تتجاوز القودية بل طمعت في صرامة العرض وهذه السياسة ، فالمسرحية تصور المواجهة في إضراب عالي بين الإدارة والعمال في شركة سمات س . س . وتصور رد فعل الحائرين عند تدخل جماعة من الزبائير الذين يقومون بحلف مدير الشركة (ومن ثم حلف صاحب الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال . ويتبع المؤلف - كما يقول صاحب المقال - في الكشف عن عصر العتف في تكتيك الإدارة التي تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم في زمرة الآخرين . ولكن المؤلف يفشل في إضفاء نغمة الحياة والأصالة والواقعة على العوالم الثلاثة التي يقدمها ، فإلا مدير الشركة اغتفرق لا يندى الحرف المتروك . وهناك حدث واحد فقط تتداخل فيه المواقف الإيديولوجية بالانفصال النفسية ولذلك عند مواجهة العمال للإدارة في المسرح

ويتمتع صاحب المقال عرضة للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسي مازال يبحث عن الشكل اللائق وإن هذه المسرحيات تجريبية في أساسها . ومع أنه يوسع النقاش أن يعرف ما يجب تجنيبه في المسرح السياسي إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب فعله في هذا المسرح . وهو اعتراف من صاحب المقال بقصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة

(ب) في الولايات المتحدة

لقد اخترنا نملة تحمل عنوان النص الاجتماعي في عهده الأول الصادر في شتاء ١٩٧٩ وهي مجلة تصدر ثلاث مرات في السنة عن جامعة وسكنس الأمريكية . والمقال الذي نحن بصدد عرضه يحمل عنوان « سياسة المسرح - النقد ، وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع في قسم الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك^(١٧) . والمقال على عكس سابقيه يطرح إلى التفتير ومبدأ عقيدة في نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيين طليعيين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيين ، وهذه نقطة لحظ أولية من جوانب كفاية .

يبدأ صاحب المقال بالمرجع إلى مقولة الناقد الماركسي ريموند ويلز Raymond Williams الذي قال بأن النقد الماركسي ليس مجرد إلهام الخمية الاقتصادية في الدراسات الثقافية . وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين : البعد الاجتماعي والبعد المادي . ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كقوة لرحمالية تبدأ بقدر القويات Categories ومنها الثقافة . وعلى هذا فعل النقد الماركسي أن يبدأ بحجم القويين في وجود الموضوع ذاته ويجرداً مستقلاً عارولاً استرجاع الظاهرة الثقافية المادية . وهكذا أصبح موضوع الدراسة غير متعزل عن سواه ، ويصبح عاملاً عاماً في تشكيل الوعي .

ويرى ريموند ويلز أنه لابد للنقد الماركسي من أن يكون مسويولوجياً ، ومسويولوجية النوايا تقضي دراسة المؤسسات والنيارات المسرحية ، والعلاقة بين المسرح والجمهور . ويذهب صاحب المقال إلى اعتباط المفاولات من منظور الأشياء التي تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واقع ، ويعبر عن فريدة الإطاحة بفهم المسرح كعمل موضوعي ومستقل كخطورة تعجيدية قبل الدخول في علاقة المسرح بالجمهور. وبناء على ذلك يفرح لفصل المسرحية عن بقية الموضوع ودعجها في الظاهرة الاجتماعية المادية . كما أن يفتقر على النص الماركسي للدراما البده بجمهور المسرح لا يتصفه لأن ليات النص ومواقفه لا تكون معرفة ما إذا كان النص رجحاً أو قندياً ، وإعياً وأقندياً وإعياً يكشف فيه عن خلال عرضه واستقرار وقعه على الجمهور .

محول من معرض إلى لوري - مضاد التزاما بالحظ الموقف الرسمي الحديدي بعد الإطاحة في إيطاليا وهكذا بين الأفكار السياسية الخطيرة التي يطرأ عليها الحقل نظرية ومعبدة عن تجربة للشاهد

٣ - أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية الجهورية عنوانها «الرومان في بريطانيا» للمؤلف هوارد برين^(١٨) وفيها يقدم الأديب عالماً ماعياً ليوحي بالمخاطر وحل خلية المسرح يتولى علقين : عالم الكلتين Celts حين يظهرون الرومان ثم السكون . وعالم شبال إيرلندا المعاصر . ويرى صاحب المقال أن البنية المسرحية صالحة لأن تقع الماضي . الجمهور يحق الكلتين المعاصرين فيالضرورة يصبح حاضر أتياتهم (البرتلاندي المعاصرين) المزاوي له ماعياً ومع هذا فقد فشل المؤلف في رأي صاحب المقال ، لأنه يفقد البراعة ، فالحزة الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتين) تنقصه المهاراة والفصل فالأحداث تركز على العتف بشكل مستمر يفقد العتف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة . ويبدو فيه وكأنه مستخدم لعناية إيديولوجية . وهكذا بين الحزة الأول فعلاً لا يملك أي قدر من مواقف إنسانية كان يمكن أن تصم من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحي . وفي نهاية الحزة الأول يستبدل الجندي الروماني بدله يدة جندي بريطاني . ويقع هجوم التاركتي بجاريه بالحجارة باستعداد وراش . وفي الثالث من المسرحية المزاوي للجزء الأول يتقل المؤلف إلى شبال إيرلندا ، وفي تعليقات بلوغها الجندي البريطاني يهدد ما قاله الجندي الروماني في الحزة الأول . ويرى أوريا لما يدير شكله المتفرج في القضية . مع العلم أن التشابه بين الماضي والحاضر وارد . ولكن سوء تدعيمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيحه عند تقديم الأحداث عصر العتف الاقتصادي عرضاً عن توليف أوجه المأساة الإنسانية وصمود هوية المعاصرين في الصراع .

٤ - أما المسرحية الرابعة فتعنوانها «علمون» أو «مهورون» وهي للمؤلف ستيفن لور^(١٩) وكثير أمدانها في صاحبة من هواجس للبيئة الإنجليزية لتوتجهام خلال مائة يوم : مايو - أغسطس ١٩٤٥ (أي بين يوم انتصار الحلفاء في أوروبا إلى يوم انتصارهم على اليابان) ، وهي فترة تكتسها هوم الماضي الحرة وقطاعات السلام المستقبلية وفيها يركز المؤلف على ثلاث أحوال : جنون المعيلة . وبين الرومانسية . وسائلا الشخصية الرئيسية المسماة بالانفصام . وهي تحاول أن تطلب على مائة موت إنها الصغر خلال حارة جوية فتدعى بأنها حامل من أسير حرب إيطالي . ورد فعل الأخفى يثير إلى تبين شخصيتها ، فحزن العملية تقترح الإجهاد . وبين الرومانسية تقع سائلا بالاحتفال بالجنين مع أن الجنين وهم في ذهن سائلا المتطرب . وهي نصت أوريا إلى الاعتراف بأن حاليما لم يكن أكثر من حلم وعيال . ويرى صاحب المقال أن المؤلف يتبع في جلب انتباهه إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتفتية فيدر الشخصيات معقدة ، ورفيعة ، وليست واجهة لبث أفكار معينة ، كما يشابه العالم الخارجي مع عالم الأحداث الدخلى عبر الظواهر الإيجابية وفي شخصية جوي الذي لم يخلص الحروب لإحسانه بالصرح ولكنه منظم إلى حزب العمل . وفي النهاية عندما تراجع سائلا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتتصر ، ويقابل هذا الحدث الخاص ، الحديث العام عن السلام وهكذا تنتهي المسرحية بالمقارنة .

٥ - أما المسرحية الخامسة فتعنوانها «الغواوي» وهي للمؤلف إدوارد برن . وملحق بها مقدمة بعنوان «أرواق الماشين»^(٢٠) وفيها يفرح برن نظريته . وتصوره للمسرح السياسي فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون غير للدراما عندما يتجاوز فريديته ويصبح فعلاً علاقات أكثر عصرية . ويوند من أهم للظنرين للمسرح المتماثل في بريطانيا . ويرى أن النص الاجتماعي البريطاني يجمع لا علقاً في الدرجة الأولى ، فالعالم في تغير والتكنولوجيا الحديثة قد حيرت ألية ولكن النسق الحائلي الذي يحكم العلاقات الاجتماعية في بريطانيا لم

وكذا أن سحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية عما الفاصل بين البداية والنهاية وعدم التتابع ، في الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تتطلب ريز أسيداما بأن هنالك ما يتجاوز نفوذهم وهو مبدأ بالتسليم والإقرار وليس بالفرقة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تدعج من مبدأ البراكسيس الذي مهدت المراسمة خلال العرض وشبهته بالفاصل بين كلاً جازواً ، ويطلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الأثمن واديكالية لا إياها في آخر الأمر تقرر السحب والبراكسيس .

٢ - أما المسرحية الثانية الشرطة فصفحتان سابقتان التي تنتهي بحسم التمايز والتفكيك بأن رفض الرجل السابق . تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها إعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي آخر دور ساحة من العرض يحدث عصف غير متوقع ، ولا يتم حل مفرى . والعرض يستمر على ابتداء الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول الخاد أن يجدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأي صاحب المقال .

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فبعد المظنون ويتفقدون الطر عن ملابسهم وطولون الأكل ثم يأكلون ويشربون وينصرفون . وهذا الطم يمثل «حظة» واحدة للزوجة ولله سمع لثمرات وخوارات وظلمات وفترات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظنون بدون باهت ويستمران للسمع فلاقا وهو أمر صريح ولجانب كصفي يشب في بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . ويليدو السجادة لما يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يرى الإنسان الهادي وبعب ، إلا أن وهي الجمهور يتناول به حضور المسرحية ، أي أن المسرحية كما يقرر صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعى السياسي .

ولتتم صاحب المقال بقوله أن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون مهادناً فنياً متكاملًا حتى لا يمكن استخدامه وعرضه في أجل اديكالية كما يحدث في القرن الأخرى حيث يرى القناتون بالصلام مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأصنافها الخفية .

ويبدو لي عقباً على هذا المقال أن أضيف أن الحرف الموهول من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحريف إحصاءات وتوظيف كل لغة غريبة وإبجاز في خدمة المرفاضا قد أدت إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيت أو خامه غير جازفة حتى يشارك الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في ممارسة ادبياتية لورية نصفه من وجيم من جهة ، ومن جهة ثانية يبق المادة المسرحية غير المتكاملة حصية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لي من مقارنات المقائيل السابقين أن التجارب البريقانية في المسرح اليساري ما زالت تصب في المضمون الثوري بينما ركز التجارب الأمريكية على الشكل الثوري في المسرح السياسي .

المسرح الطوموسي

أما للمسرح الطوموسي ليندو الاضام به عبر مقائيل ، أحياناً يرى في مسرحية لتفسير نصيرا عن ظاهرة طوموسية والأخرى يتعامل مع جهالات وروابطها العرض ولها يشير إلى النقد وعالم الأنتروبولوجيا كمكسر توتر Victor Turner الذي تركت بحره أفراً حقيقياً على الدراما ، كما فعل من قبله ليل - شروس على الأساطير والنقص .

Levi - Strauss

(أ) النص المسرحي والظاهرة الطوموسية

في فصلية تحمل عنوان «الفرمانا للفرقة» وفي عهدنا الصادر في خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان «الحلم والظاهرة الطوموسية في حل ليله صيف» كتبه فلورنس فورك من جامعة برنستون وهي محاضرة في المسرحية ادبياتية أو ما يسميه البراكسيس والتشريع الكوميديا الشكسبيرية .^(١) وفي هذا المقال تعرض صاحبها بالتفصيل والتشريع الكوميديا

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسي المركس لا يقدم نصوصاً يتكلم عليها الجمهور ، ويستمرى ، يحدث في المسرح البروجوازي التقليدي ، وإنما يقدم ما يسميه بالنقص - للمفاد أي مادة مسرحية لا تشكّل كياناً مستقلاً ، إلا أن منه بأن في هذا التجديد كسر هيمنة استغلال النص وعزله عن الحياة العامة .

ويستمر صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيين طبيعيين عرضوا في نيويورك في ربيع ١٩٧٨ وأحداهما شغل عنوان «الكلب الأثمن» Shaggy Dog Animation Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطه "Cops" وقد قامت بتبليها فرقة العرض Performance Group

١ - في المسرحية الأولى الكلب الأثمن يصبح المكان المسرحي حل درجة من الأهمية فالسرح الاديكالي يحاول إحصاء السرح في الحياة وبذلك يظهر مواضع المكان المحدد الذي يعرف بمشقة السرح والذي يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين فرقتين . ويستمر صاحب المقال كيف حاول التباير المسرحي التقليدي المعروف بالمسرح الخي living Theater أن يدور الجمهور إلى المساحة في العرض المسرحي ولكن دعوه لم تنجح .

لقد عرضت مسرحية الكلب الأثمن في مكان واسع بحيث لا يمكن تبصها خلال نظرة عابرة . وعلى المخرج أن يحرله رأسه وعينيه إلى اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وربما يتصلق السرح من كونه ساحة ثقافية تقدم للزبون . وهذا المشاهد يتر في تجربة راكمية لا استمرارية ، قد يجمع هو بين خطريها المتضدة أو قد لا يرى فيها أي ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالسرح من علاقة سوية إلى شهادة .

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاقية ، تطلق فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها خيمة على حائطا يلف المظنون وظاههم واجهة ملابح ضخم تم عن نظام تلقى وتطفي أبعاد السجادة وواجهة اللبالح على الجمهور وتساخن في عملية تسليح حركات الممثلين ، كما أن التعلق بقطع من مكبرات صوتية موضوعة في عزلات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط في الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور .

وفي القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأة ، بشكل يرمي بها مستعمل الجمهور ، حتى تختل باتجاه اليسار . حركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى الشعور بالقلق حتى بعد احتفالية . وتتحقق حركة السجادة أزمة وهي تتمثل في الشعور بالصراع ، شعاع الشمولية . وابتداء من تلك اللحظة تقوم المسرحية بتقن توتر الجميع بين الخوالات في إشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة لوليات وهواجس متضاربة . وتتوصل المساحة التي يعرضها التقليل إلى جزر متشككة من بعضها ، وعليها مدمرات وأفراس مبدية . وهذا التمايز في المدمرات يقابله تجمد في الصمود والصوت والحركة والنطق يتعدى مبدأ التنسيق . وكل حركة مسرحية تروى بيته ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية وتشكل ونية . وكل مثل يلب في مثل كذا ، له وقاهه وحركاته المبدية ومثاله متنافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة .

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدما للوحدة الزمنية التي تعرضها السلطة والأعلاقيات الزمنية التي تدعو لها . ومع أن المسرحية تلتزم إلى الترابط النظري إلا أنه لم يبق فيها ترابط عملي . روابط الطرف باطل . وبناء على ذلك يرى صاحب المقال أن المسرحية ليست طريقة بالزهر من أن عرضها يستمر لمدة أربع ساعات . وليست صعبة بالزهر من أنها تلتزم إلى الوحدة لاها تمييز بكثافة حقيقية كتافة السبح المسرحي . وهكذا تغير المسرحية عن رفض لتخليق القوة القائمة . وجهالات التورود والسلطة ومزاعم وحدة واستمرارية النظام السائد . ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعي وصيرورتها الثورية أي عندما تصبح المسرحية ممارسة لورية ادبياتية أو ما يسميه البراكسيس ببراكسيس praxis بفعل الجمهور .

شكبير حلم ليلة صيف^(١) وهي تقول بأن هذه المسرحية نتائج موضوع الحلم كمنقول كما أن شكبير في مسرحية العاصفة The Tempest يتألمح الحلم كسر من الأسرار.

ول بداية مسرحية حلم ليلة صيف ترى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الصليقة التي تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هي الأصح ، فلهذا البداية تراجع هيرما والدعاودولي ألتيا بجها وترفض أن تتزوج الرجل الذي اختاره والدعا لها فقول : « يا ليت والذي يرى يمشي » ويرد عليها الموق : « بل من المستحسن أن ننظر حياتك بحكمة والده » . ويمكن للمفحص المسرحية قبل البدء بسرد مقدمات الخلق بأنها مسرحية صهيالية عن عاشقين هيرما ويساندرا أما الجيوس أرو هيرما فيريد أن يزوجهما من ديجيوس وهذا الأخير يريد لها ولا يريد صديقها هيلينا التي تحبها سراً لا تظن له . تقدر هيرما أن تريب مع صيبيا ليساندرا إلى خارج ألتيا وهناك في الغابة يلحق بها ديجيوس والحق به هيلينا . وفي الغابة يعيش أويرون ملك الجبل وزوجته . وبعد أن يسمع أويرون بحب هيلينا لديجيوس وصعد الأخير لما يقرر أن يضع في عينه عصيراً مسرماً يجعله يعيشها ، ولكن يوضع العصير خطأ في حبي ليساندرا ثم ديجيوس فيصبح الأثان والحقين في غرام هيلينا . وأنتهى في نهاية المسرحية يرجع ليساندرا إلى حبه الأول هيرما ، ويظل ديجيوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهي الدراما بزواج العشاق ونهايتهم السعيدة .

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام :

ألتيا — الغابة — ألتيا

وهذا التقسيم يراعى ما يحدث في مقوس الانتقال ويعترف لافوس حلم الاجتماع مقوس الانتقال كما يلي :

« يشير المصطلح يوجه عام إلى مجموعة شاعر (مقوس) تميز عملية الانتقال (الأساسية) في حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التي توفر مكانة معينة والإعلان عن ابتداء مكانة أخرى مختلفة ، توفر للفرد الدعم العاطفي وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه » .

ويصر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دراسة فكتور تورن لثلاثية مقوس الانتقال في (إسبانيا (حرب أفريقيا) حيث يترك الفرد لحيته إلى الأطفال والأعراس لفترة ثم يرجع إلى القرية متجسداً ، متطلاً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى تورن أن هذه الثلاثية المرتبطة في الأحداث بالمقوس البداية لها ما يقابلها في كل المجتمعات ، وهو يخلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها :

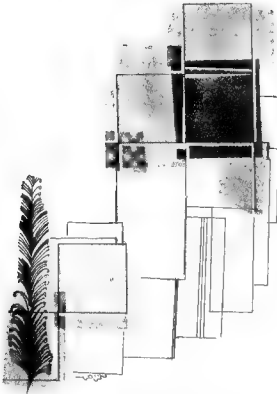
١ - البنية Structure ويقصد بها الخط الفرد الراسخ للثقافة الاجتماعية المبني على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند تورن مغاير للمفهوم عند البيروين .

٢ - الجماعة Communitas ويقصد بها مجموع مؤلف وعطوف من الأفراد في ظروف لا تقليدية وهي تمثل التعبير العكسي للبنية ولها بمجمل الانتقال والصعود بعد المرور في هذه المرحلة الجماعة يرجع الفرد إلى مجتمع البنية .

٣ - المجتمعات societas وهي تمثل ما بمجمل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعة ، أي هي حبيصة لتفاعل البنية بالجماعة وجعلها^(١١) .

ويرى تورن أن البنية تتغير بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتطوّر فتم مرحلة الجماعة لترجع إليها ديناميتها وقد ربط تورن بين اتجاه البنية والبنية — للضادة (أي لا بنية الجماعة) ليسر بإفراج المجتمعات بما فيها من مد وجور ، من نزعات محافظة وانطوائية قديمة .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذي قلّمه تورن فظالم بين الإطار النظري والمسرحية



١ - المرحلة الأولى أو البنية ولها ألتيا طابع سياسي وقانوني ، تحكمها الأعراف والتقاليد ، لثلاثية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية لتفقد المرونة وتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعة لتجديد ذاتها . ويبدو لنا في هذه المرحلة دور ألتيا بالرجل التاريخي المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد الغير يفرغها عن الفئات العاشقة هيرما وكذلك والدعا يبيع الخط نفسه ، ولها يبدن هيرما ويفرغها طاعة الأب وإلا حكم عليها بالموت أو الرخصة . ولا يلى إلا الفروب حلأ هيرما وصيبيا .

٢ - المرحلة الثانية أو الجماعة ولها يكون لغاية التي يربب إليها العشاقان جو الانتقال والممكن والحلم ، ولها يبعد الشخصيات عن جمود وعلم المرحلة الأولى ليشاركوا في سيولة وتنطق ودينامية هذه المرحلة ، فهناك ارتداد من التاريخي إلى الحرائق . وفي هذه المرحلة تصبح المفوضي الإبداعية للغة الانطلاق خلق السجاء لاحق ، وسنن اللغة في هذه المرحلة تكسب غنائية . وترى صاحبة المقال أن الحلم والثلاثية يشتركان في عصر التنكيت الذي تظننه الحياة اليومية ولها عاملان مساعداً للتحويل وهو فرض المسرحية . وفي هذه المرحلة المفوضية المنعزلة بالبنية — المضادة والعينية يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الخليلي للحب . وفي العبر تنتهي المرحلة الثانية وينتهي الحلم .

٣ - المرحلة الثالثة وهي مرحلة المجتمعة ولها وصف لوضع ألتيا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعة وهي تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفي هذه المرحلة حسم لثلاثية البنية والبنية — المضادة المنعزلة للجماعة وهي تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بانضمامها امتصاصاً خلافاً للثقافات الإبداعية للأدعي المنطق في الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والمقيم .

وما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لغة الخيال لكي لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من ألتيا إلى الغابة ثم الرجوع إلى ألتيا أو بمصطلحات تورن من البنية إلى الجماعة إلى الجمعية ظاهرة لولية لها وظيفة التصحيح والتطهير .

(ب) العرض المرحلي والظاهرة الطقوبية

لنهم للرد وكلت عند الجمهور الذي يتبعنا كثيراً (في الدراما التليفزيونية) أو علنياً بالياً (في الدراما التليفزيونية). ويحي صاحب المثل أن ما هي الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحويلات. وفي الدراما الفنية تعمل الجمهور أما في الدراما الاجتماعية فهي تشمل المذاكرين في اللاعن فقط. كما أن التحويلات في الدراما الاجتماعية تكون في المكانة أو الميزة في التحويلات في الدراما الفنية تكون في الزيادة أو النقص.

ويغزو صاحب المقال القوموس في المسرح المعاصر إلى مزجته بين المسرح الفني والدراما الاجتماعية والقوموس حيث تتداخل كلها كما يحدث في الاعمال المنفردة والمسرحية. ويرى أن تزايد الإزهاب يرجع إلى محاولة جلب نظر المجتمع إلى عنة الإزهابيين أي القيام بعرض درامي وهذا ما يشير عظيم إلى فشل وعجز وسائل التواصل العادية.

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية المحلية من الخط الذي يقترحه كحرج
والتعليق عليه يصف أولاده كـ "الفرحانين المسرحين وأولاده"، بين الدراما الفنية
والقروا والفرحانين المسرحين، ويشترك الجميع في السعي إلى الترفيه بغير أهداف
أكاديمية. عتذر ما يبدو أن ناشئته مثلاً أن يزكر في حائل وهو عظيم زينة
مستطاعه حدث معين أو مرافقة المخرجين للتذليل في مجلس مع الممثلين. ويذكر
صاحب المقال أن هذا يساعد المخرج على أن يتسلل إلى شينير بإيديولوجيا
ويعتبر صاحب المراسلة وأخيراً، ويصر صاحب المراسلة على أن الخروج في استطلاع وظروف الحياة
ويعتبرها أيضاً. فنية بدلاً من القاطبة بعبارة مسخرة فنية.

لوثألمنا القائلين السابقين المصطفين بالمرشح الطقوسى لوجدنا أنها محاولة لربط
الشرح الإلزامى والعظيم بالأفراط الشرامية الجوهريه عند الإنسان .

ويبدو لي من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات في المسرح الغربي تمرُّ مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يفضيها إلى البحث التجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأفكار من العالم الثالث.

في مجلة عمل اسماً قديماً : الشيخيا : بويطفا الشعب والتي تصدر عن جامعة بولطن مرتين في السنة مقال بعنوان : جاليات العرض : (خريف ١٩٧٦) . وقد كتبه ريتشارد شيفر وهو رئيس تحرير سابق في مجلة الدراما ومخرج لقرفة مسرحية في نيويورك. ناقشتها «قرفة العرض» ، وقد أشاد إليها المقال التالي الذي عرضته في معاملته المسرحية الشرطة ، وله كتابات عديدة عن المسرح .^(١٧) اسم مجلة : الشيخيا ، مأخوذة من لغة الشعوب الاسرائيلية . ويدل على طرح يستخدم في الاحتفالات الموسمية .

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الوطء بين الظاهرة المسرحية وأصولها النظرية والتجارية، ويرجع البعض في التسولات النفسية والجاذبة لدى الشعوب إلى مبادئ الخلفه وروح عاصب الخيال بأن الإستان في مرحلة الصبغ والتشبع إلى ما قبل المرحلة الأثرية كان يتمتع بفرص الإستان في كهوف مزينة على جدرانها ما يعرف بالكهوفيات، وفي الأصول الأولى للعرض المسرحي. ويرى بناء على ذلك أن المسرح كمكان خصص لفرق المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الغربيون يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان. ويرى البعض أن المسرح كان على يد البشر في مصر، وتشتت هذا القول بتواجد في ذلك بشكل عام في كل مكان، فعلاً عندما يحدث حادث ترى العابرين يتجمعون حول المكان ليحيطوا بما حدث، ثم يتفكرون وفيه ما يحدث في كلمة الحكمة وإن كان بشكل أكثر تفصيلاً. وفي المسرح لاحظت فرق الخط المبراني لتطويع في قاعة الطين، وفي التسمية، ولكنه حصل بشكل فر.

وهناك غط آخر من الدراما التي تتواجد بشكل عادي وهو المسيرة ، ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بألعاب حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف في أماكن محددة لتظهر بشاراً خاصاً ومن أشكالها المسيرة السياسية والجزائية والإسعافية العسكرية ، والمسيرة عكس الحديث الثرائى ، لأنها مدروسة تعرف متى وأين تستهى . ويحدد صاحب المقال أن الحديث الثرائى والمسيرة هما دعامتا المسرح .

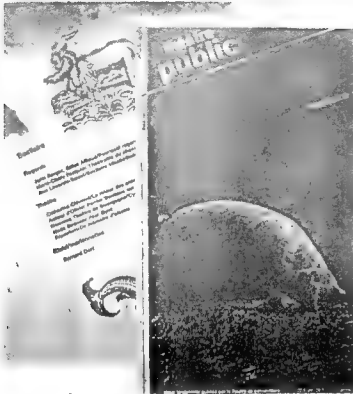
ثم يدخل صاحبه الخالق في توضيح علاقة شكل السرح لغزاري بالقدوس الذي يقوم به في ثقافة ما لا إلا السرح الإغريقي كان يتميز بوجود المسح المتقاربي في السرح وفتاحه على المدينة وذلك لدوره الديني وعلاقته الحميمة بالمدينة - الدولة
والسرح هو عبارة عن البنايات والكنائس التي يقيم عليها المهرجانات والاحتفالات
الشعبية يحاول أن يثبتنا الجمهور على - وهذا يذكر على المذكر واللاشع
السرحية. ويضيف صاحب المقال أن السرح القديم والقديم والقديم بدورهما
المعزول أي أنها يقومان بالتأثير على السرح الذي اعتدنا على فهو يقوم
بإثبات ثقافة

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية لكتور ترور بصورة خاصة كتابه : الدراما والميدان والجهاز⁽¹⁷⁾ وفيه يثبت ترور أن أي دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامي) تتكون من أربع مراحل :

- (١٠) محمد عاطف غيث ، فائوس علم الإنشاع (القاهرة ، الطبعة المصرية العامة للنكباب ، ١٩٧٩) ص ٣٨٩ .
- (١١) للمزيد من التفاصيل راجع

- ١ - صدع أو عرق يتصاعد ويصل إلى درجة .
- ٢ - الأزمة ثم يشبه .
- ٣ - محاولة زلب الصدع بالتصعيد أو التوسط وينتهي .
- ٤ - إما إعادة التكامل أو الانفصال .

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل الخطية تتواجد في الدراما المسرحية كما تتواجد في الدراما الاجتماعية، وهي عالمية لا تقتصر على ثقافة معينة، ويعتقد صاحب المقال بأن إغتراف نفسه بحجى في هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع وينزل في الثقافة التالية: يرى فرد أن العصر الحديث يفتح في الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن في عصر الصراخ، والتحول يتم في المسرح الثلاثة من صراعات: في الدراما المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكوّنون



المسرح الذي نحاول أن نلمس مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو ظاهري ، ولا هو جديد ، ولا هو عتيق ، لكنه يصو لنا إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من ذي قبل .

آريال

لانيا : إشكالية الإبداع والفردية في المسرح .

ويتعلم هذا البرنامج قراءة تحاول أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية في وقت واحد . وذلك هي الأسس التي قامت عليها المدرسة برادوية للمسرح الأنثروبولوجي ، التي شملت زواجا من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم «أربا» و«جروتسكي» و«روبيدو» . ومن حصة التجارب التي كانت بها تلك المدرسة - بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالي بقيادة «أسكوفورو» (الذي يعد التمثيل الأول لمارسو Marcéau) - من مفهوم الارتجال برصيفه فعل إبداع عنوي ، رسيخ في الأذهان كما يقول روبيدو «أن التعريب قد أدى إلى استغلال مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يوجه أي موقف في أي طرف» . وأنه يظل في حالة ارتجال مستمر .

ويحدد المسرح الحر على تدريبات ثلاثة أساسية :

- (1) السير : يسمي الممثل مساحات وهو يغير إيقاع السير واتجاهه وشكله بصفة مستمرة .
- (2) اللعبة : يعد الممثل نفسه صجين عليه ، أي مرتبطا بمسألة حقيقة للعبة - ويكرر حركات تعتمد على تقلص عضلات الرأس . ويلاحظ روبيدو أنه : «كان علينا أن نلصق تلك الحركات بالرغبة المستمرة في الخروج من اللعبة ، أوحى بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع إلى الوضع ب » . وكان علينا أن نسلك سبلا متصلة .
- (3) الدائرة : لتربب جهلي أساسي للسيطرة على معنى الفضاء والإيقاع .

وعلمه الحرية هي محور الدراسات التي طالت في الأعداد الأخيرة من مجلتي «المسرح الصمام» Theatre Public للعدد (٤٣) و«تأريخ» Bouffonneries ، العدد الرابع .

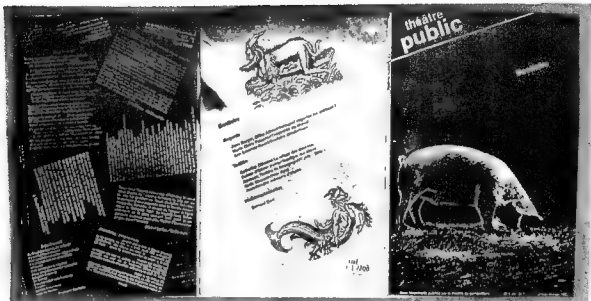
وقد حيث «تأريخ» بالتصوير الجسدي ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق أكبر قدر من التصويرية .

واقترح عدد مجلة «المسرح العام» عنوانا عاما يدعو لفرقة الأولى : «الحيوانات الرافضة» Bestiaire . وقد تزعت الدراسات حول مواضيع شتى ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم نراقب الحيوان ؟ مفاتيح إلى عالم الحيوانات الرافضة - في المسرح الإكوادوري (الشكسبي) ، من القناع إلى الحيوان ، إلخ ...

وقد وقع اختيارنا على موضوعين : الأول بعنوان : الارتجال وأنسه ، والثاني بعنوان : من القناع إلى الحيوان .

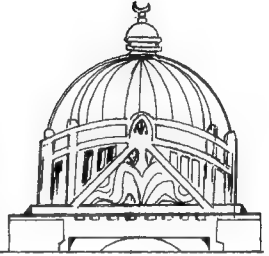
١ - الارتجال وأنسه : أدى البحث عامي «وحدات أساسية مسرحية» إلى دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها في تطبيقات مختلفة ومتنوعة . وقد اهتم المقال بنقطين :

أولا : إعادة النظر في الميثولوجيا الغربية لمناهج اللعب الارتجال برصيفه نتيجة للعمل على .



११०

الرسائل الجامعية



عمره : ☐
محمد الطاروصي

[١] المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث

كان للمسرح في مصر العربي القوي والصادق لأحداث المجتمع عربيه مختلفه ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أموره الاجتماعية ، كاشفاً عن الأسباب ، محللاً للمواقف ، عارفاً الحلول والافتراضات التي يراها مناسبة .

وفي هذا العدد حاولت أن أعرض للقارئ المسرح المصري ، لا أظن القارئ يبتها كثيراً ، أحدها يهتم به على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع ، إن اختلفا في بعض الجوانب ، فهنا يلتفتان الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بلقضايا المجتمع المصري ومشكلاته . المسرحان هما : المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي .

(محمد يوسف نجم) عن « المسرحية في الأدب العربي الحديث » ، ودراسة الدكتور (محمد متون) لمسرح شوقي ، ومسرح عزيز أباظة من بعده .

وتناش الرسالة أربعمائة من القضايا التي تتمثل بالمسرح والتاريخ ، وهي القضايا التي تشكل فصولها الأربعة ، إذ أن كل فصل منها يستقل يبحث إحدى هذه القضايا الأربع ، ثم تنتهي بخاتمة تحمل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحية التاريخية .

والفصل الأول من الرسالة - في مجمله - هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا نعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الطالب الأهم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص . وقد ركز الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الأدباء ، إلا أنه يرى أن أدبنا اغترى بثلاثة أسباب دون غيره :

الأول ، أن الأدب المسرحي عتداً لم يتم على دعائم موروثة ، ومن ثم وجد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى الغوص في التاريخ ، استلهاماً منهم للإلهام ، واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر ومستقبلها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كاتبنا في المسرح أن في عودتهم إلى المادة التاريخية مجالاً خصباً وثرياً ، لتشكل إطاراتهم المسرحية ويتناها . إطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير .

تشكل المسرحية التاريخية جزءاً كبيراً من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها تحظى بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتثير هكذا من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، وهي إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكثافة في التأليف المسرحي . هذا ما تكشف عنه الرسالة التي تعرضها في هذا العدد . وهي رسالة علمية من (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، تعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة ضافية وممتازة ، بما استطاعت أن تهذب من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية .

وصاحب الرسالة ، مرفوع العرض - هو الباحث الدكتور (أحمد صبر) (يونس) للدراس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب . جامعة عين شمس . وقد قدمها لتأهيل درجة الماجستير في الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القبط) .

والباحث في مقدمة رسالته يبدأ حديثه فيطل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية ، ولم تقدم ما كان يلزم هو في أن تقدمه . وإحساناً منه بحاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بذاتها ، شرع في كتابة هذه الرسالة . غير أنه لم يخلل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسات التي أعدها الدكتور

قد تحكمت في النظر إلى التاريخ نظرة خاصة، كان لها تأثيرها، في غياب عنصر أساسي، في هذا التاريخ، من عناصر الدراما في المسرح، وهو عنصر الصراع وكان لغياب عامل الصراع في هذا التاريخ - الذي يلبس موداً ومبارزاً في عالم المسرح، وفي صيغة الإبداع الفني - أثره في غياب المسرح بمفهومه الحديث عند العرب من الساحة العربية زمن طوبل. فالأزواج المسلم كان يقف دائماً من الأحداث عند السطح، لذلك لم يستطع أن يقدم لكاتب المسرحى مادته الأولى، التي يستعير بها، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه ونصواته، وإذا كانت الحشرات الأجنبية قد شهدت تحملاً، وتطوراً، في عالم المسرح، واشتدت حاجتها به منذ زمن بعيد، لا حمله تاريخ المسرح الأجنبي من أقران مختلفة من الصراع، كالصراع مع الآلة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس أو مع المجتمع، فإن هذا لا يجعلنا نقل من قيمة تراثنا، وثقافتنا العربية. لأن الواقع الثقافي والفكري والمقائدي عند شعب من الشعوب، هو الذى يتحكم بنا بينما من فنون وأدباء، ولذا نلنا رضى حياً في الثقافة العربية أن غاب عن المسرح فكرة ليست بالقليلة من الزمن.

ويتعرض الباحث بعد ذلك لشكلة وجود الأدب المسرحي في الأدب العربى، ويرى أن الدارسين اتفقوا إجماعاً على طوائف ثلاث: طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساساً، وطائفة تتحسس له فائقة بوجوده، والطائفة الثالثة لا ترفض الظاهرة من أساسها، بل تذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح في الأدب العربى، طارقون الطاش، وسفاكي المصطفى، والذكور محمد خزيمة. ومن المتحسين لوجوده، الذكور محمد كامل حسن الذى يصغر بأن [البابية] هي الاصطلاح الذى يقدمه المسرحية. وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها، فإنه يستدل على ذلك ببعض الظواهر التمثيلية في الأدب العربى، مثل: للامحور الشيعية، واكتشاف التهمة لقوم المسرح، المقامة، المسرح الخليلي، والفزرة، الطقوس الدينية المختلفة، وتجميع للمسئين حول أولياء الله الصالحين. على أن الباحث لا يكتفى بذلك، بل يجرى عرض وجهة نظره إزاء هذا الموضوع، فيقول (ص ٥٢): «... من كل أحد الصفة تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية، يستخدم فيها الدارس أبحاثاً مختلفة في التاريخ، وطبيعة اللغة، والجنتى، والأندولوبولجيا، والأساطير، فيقول إنها كلمة قد تكون ناصلة. ذلك لأن جميع الباحثين يطرقون هذا الموضوع طرقاً غريباً، بل لا يخلطون من الباب بسبب طبيعة البحوث التي بين أيديهم». ويقول أيضاً (ص ٥٢): «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل. يتناول فيه الدارس الظروف المختلفة التي أدت إلى نشأة هذا النوع من مختلف الأدب». وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديداً متكاملاً.

ثم يكثف الباحث في القسم الرابع، عن أوجه التشابه والخلافات، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي، فعير أن المؤلف المسرحي شاعراً كان أم كاتباً يأخذ مادته من التاريخ. لكنه في النهاية يقفهما في ثوب جديد، هو التصور الذى كثره بعد تأمله في المادة التي اختارها، والباحث من المؤرخ المحرك لها، للتطوير ورواها. فالعالم المسرحي الذى يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه، بل هو عالم جديد، أو تصور ذهني جديد أنتجه العقل والخيال، يضاف في ذاته من الواقع التاريخي الموروث. والباحث الجري أو المتفصيل في التاريخ لا يهتم الكاتب المسرحي بقدر ماتهيه الحقائق الكبرى، والأصنامات الكلية، التي يبيى على أساسها تصوره، وتفسيره. يقول الباحث (ص ٥٦): «فالكتاب المسرحي يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكشف، ليظهر أثر شخصيته، وذاتية بفرموج، فذايته تقف وراء ما يقدم، وتطل علينا من التصور والموقف الإنساني الذى حركه. أما المؤرخ فإنه يحاول أن يجتنب ليصعد من كل ما هو ذاتي».

ويرفض الباحث في القسم الخامس الذى يقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا - من مباح - من أن التاريخ يمد بحاله الحجب في التراجيديا، مع في الكوميديا. ونرى أن ميدان الكوميديا أصبح مفترقاً أمام استخدام التاريخ، مثلاً

والمادة التاريخية كثيراً ما تسفح وتعينه في تكوين إطار متماثل. وكل ما يُطلب من الكاتب بعد ذلك، هو أن يستحكم المقدمة، ويصمم حولها عوامل الصراع المختلفة. والشواهد على ذلك كثيرة - في غير البحث - في تاريخ المسرح الخليلي، تقف عليها في عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث اللامحور والأساطير والتاريخ في بناء مسرحياتهم. وتجدها كذلك تتمثل في الشاعر أو الفنان من ذلك الجهد الضخم الذى لا بد أن يقدمه خياله في بناء هيكل المسرحية، أو أنه اعتدق تكوين هذا الإطار على الوقائع المعاصرة، لذا لم نر كاتباً مسرحياً عندنا بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يجوض عوار الكتابة في المسرحية التاريخية، إذ أنه يكسب بفضل ذلك من الخبرة هذا الفن ما يمكنه من الاحتذاء على نفسه، لا على التاريخ بعد ذلك، في بناء هيكل مسرحياته. ولهذا فإن البناء الفني للمسرح، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية، وهي عناصر أساسية في بناء كل مسرحية، وكثيراً ما تكون واضحة لعين الكاتب في التاريخ أكثر منها في واقع عصره - كان داعية للكاتب المسرحية بضرورة العودة إلى التاريخ. وفي هذا يقول الباحث (ص ٥٨): «فالتاريخ يقدم لكاتب أو الشاعر مادته الأولى، وما عليه بعد ذلك إلا أن يجتاز، وأن يؤلف تأليفاً جديداً بين هذه الأحداث، وقد يقدم هو أيضاً من خلال هذا التأليف الجليل تفسيراً جديداً يري به الأدب، وقد يري التاريخ».

والسبب الثاني في عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ، يرجع إلى أن أرباب الكاتب بين استعمال القصص والاعلامية. فعير الباحث أن اتجاه كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة، والخروج منها، ورفض هذا الصراع الذى بدأ منذ ظهور أول مسرحية في الأدب العربى الحديث سنة ١٨٤٧ لـ (مارون الطاش)، بين الداعية والقصص.

أما السبب الثالث في هذه العودة، فيستدل في محاولة الكاتب إمتاع الجمهور لشاهد بتأثيل ظهور المرأة على خشبة المسرح، بعد أن رفض الجبض طوبل.

وقل الفصل الثاني، يكثف الباحث بين الصلة بين المسرح والتاريخ. ويقسم هذا الفصل إلى خمسة أقسام: يتناول في الأول، الصلة بين التاريخ والأدب، ويتحدث في الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح، والثالث، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح، ويعقد في الرابع، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي، أما الأخير، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا.

وهو في القسم الأول من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون، إذ أنه فضلاً عن وجود الشواهد التاريخية في إنتاجنا الأدبي التي تكشف عن هذه الصلة، فإن التزام قائم بين الأسلوب الأدبي والأسلوب في كتب التاريخ، كلاماً يؤثر في الآخر، ويتأثر به. وعن لم تعرف كتاباً مسرحياً وساملاً لم يتطرق في التاريخ إلى بعض مسرحياته خلفية عامة على الأقل. ومن النماذج الدالة على ذلك، مسرحية (شجرة البقر) للأستاذ عزيز أبله، التي يمكن أن نطرح إليها كتمثيل من فصول التاريخ. وقريب منها رواية (تاريخ عصر الحديث) لجورجي زيدان.

ويتحدث الباحث في القسم الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح، فيشير إلى أن الحرية في استخدام التاريخ وتفسيره وتخليه تناسب تناسباً طردياً مع حركة الإبداع المسرحي، وبذلك على صحة هذا الفرض بشواهد العصر اليوناني أو الروماني، وعصر النهضة.

وفي حديثه في القسم الثالث عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته ومواقفها وبين تأخر ظهور المسرح في العالم العربى إلى العصر الحديث، فعير أن نظرية التاريخ والتاريخ قبل الإسلام وبعد، مع تمكن من النظر التي يمكن أن نحقق أمياً مسرحياً، إذ أن كثيراً من الرؤى الدينية - وبصفة خاصة عقيدة القضاء والقدر - في الفكر الإسلامي،

هو مفتوح أمام التراجيديا ، وخاصة في عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التي يعبرها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التي تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة في كل سبيل .

أما الفصل الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المؤلف المسرحي واستخدام التاريخ) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : يتحدث في الأول حديثاً نظرياً عن الطرق المختلفة لاستخدام لمادة التاريخية في عمل مسرحي . ويشرح الباحث إلى أنه على الرغم من اختلاف وجهات نظر الناصرين في ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اهتمامهم على إحكام الحوادث الكبرى في التاريخ ، والثاني ، إتاحة قدر من الحرية في استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والاختلاف الأساسي ينشأ حول مدى الحرية للسوحيب في اللذان في تعامله مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحي في تعامله مع مادته المختارة مطلب أساسي ، في الفن . فهذه الحرية هي المطلب الوحيد لتفاسطه الإنشائي ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٦٩) : « ولا شك أن هذا هو الفنان أن يفسر وأن يضيف وأن يخلق من عمله من ذاته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتركض إجهاد الإنسان ، ولجيت تجاربه شيئاً فشيئاً » .

ويشرح الباحث في سياق حديثه ، إلى للمسرحية التقليدية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذي يلتمز في المؤلف المسرحي التزاماً تاماً بحقائق التاريخ . وقد انتشر هذا النوع من المسرحيات في الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التاريخ إلى مسرحية المناهج . ولؤلف في هذه المسرحيات يخلق عمله عند رصد التاريخ كما هو ، ووضعه في قالب مسرحي أو قالب حجازي ، يخلق تخالفاً من كل مقومات الدراما الفنية . فهذه النوع لا يكتفي لكي يعرض على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، ويتبع به . والتعبير الأول في هذا النوع أن أدنا هي مسرحية (حياة مهلول بن ربيعة أو حرب البوسى) سنة ١٩١١ م للشيخ **عبد الحبيب الطاهر** ، والأستاذ **عبد الحبيب الطاهر** . ولما أيضاً في هذا المجال مسرحية بعنوان : (حياة امرئ القيس بن حجر) . وقد صنع الأستاذ **فوزي الحكيم** ، صنعها ، في كتابه عن **عبد** ، الذي قدمه في صورة حوار مسرحي . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يخلل خارج الأقسام المسرحية ، يمكن أن يُنمّل على خشبة المسرح أو روجيت الوحدة العضوية في بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قسمة نظرية - رأى أنها ضرورية في مثل هذا البحث ، ينسب إلى كل قسم لها مسرحيات معينة ، وطبقاً لكون المؤلف عليها . فهناك مسرحية تشيع فيها قضية فكرية معينة ، وأخرى لتدور الحوادث لها حول شخصية بلدانها ، وثالثة يطرحها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القسمة الأجزاء التالية في هذا الفصل ، فاستغل القسم الثاني بمسرحية القضية ، التي يتناولها الكاتب للمسرحي قضية من القضايا التي تهمه ، ويتم جمعه من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث لما في تطبيقه بمسرحية **هناك رجل مجهول** للأستاذ الدكتور **عبد اللين محاسين** ، ومسرحية **القفوة والهيان** للأستاذ **علي أحمد باكثير** . والثالث بمسرحية الشخصية ، التي يعرض فيها الكاتب حياة شخصية تاريخية ، وداعاً من دور في قدرها التاريخي ، ومثل ما الباحث بمسرحية **إبراهيم** بلخا للأستاذ **علي أحمد باكثير** . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التي يعرض فيها

الكاتب لحادثة تاريخية ، لما من الأهمية في تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثل ما بمسرحيات : **(أبطال من بلخا) ليعزب الفاروق** ، و **(دارين قبان) لعل أحمد باكثير** ، و **(نقطة الصفر) لعبد الحليم سليم** . واستبعد الباحث من هذه القسمة للمسرحية التقليدية ، لضعف مساهماتها ، وأعادها على الأسلوب التقريري . ويرى الباحث أن هذا التقسيم كان يهتبه غرض الدراسة فقط ، لأن للمسرحية الواحدة قد تتناول هذه القسومات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبي في النهاية الجاه طالب عليها من هذه الأقسامات .

أما الفصل الرابع والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرح والواقع المعاصرة) فيقسم إلى عهدين وقسمين : يتحدث الباحث في العهدين عن أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشترك في عمليات البناء . ويناقش في القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الواقع المعاصرة ، وأبان عن موقفين متضادين تجاه هذه المسألة . فهناك من يعارض هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستعمله . وقد عرض الباحث لوجهة نظر الممارسين ، وأوجهها إلى أسباب فنية ، ولغوية ، وفلسفية . وكشف عن موقف المؤلفين من خلال عمومة من المسرحيات تناولت أساليباً معاصرة عاشها الكاتب ، بلفت في مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التي استدل بها على ذلك : مسرحية **(الماسي)** للأستاذ **عبد القين وهبة** ، ومسرحية **(ياسلام سلم ... الخيلة بكم)** لكثير المؤلف . ولقد استطاع المؤلف تدوين مسرحيتين أن يعيش فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعتمد على التاريخ ، ولجبل منه نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هوية حاضرة ، وأفكاراً معاصرة .

ولقد جبر الباحث في القسم الثاني من هذا الفصل عن وجهة نظره فيما يبي أن تكون عليه معالجة الكاتب للمسرحي للواقع المعاصرة ، عندما يستخدم التاريخ . ثم أتى به بمقالة جعلها خلاصة لتجربته فيما يبي أن تكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفي هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية - على المستوى النقدي - ينبغي أن تكون مرتبطة بمفهوم راجية من المؤلف المسرحي ، وإنجابه العام في التأليف الإنشائي أو النقدي ، مع دراسة راجية للنص للمسرحي المقروء ، للكشف عن أهم ماله من الجاهات ومواقف . كذلك ، قبل الناقد أن يخلق على التاريخ وقوفاً تاماً وكاملاً ، وأن يتصل بثقافة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداث وشخصياته ، ليتسنى له الوقوف على الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتصرف على أسباب اختيار المؤلف المسرحي لهذه الفترة التي ركر عليها ، والإيضاح حاشقه من نجاح أو فشل في بناء مسرحية ، ثم الكشف عن كيفية استخدامه لأحداث التاريخ وشخصياته ، وللمزج من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبي كذلك ، أن يلاحظ في دراسته للنص المسرحي ، المصمم اللغوي الذي استعان به الكاتب في كتابة مسرحية . هذا إلى جانب التواصي الفنية الأخرى التي عرض لها الباحث في منطقتات رسالته . وأخيراً ، فقد ميزت هذه الرسالة مناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية في ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو الطح الذي تمنح به البادئ والقواعد النظرية .

والرسالة الثانية التي تعرض لها في هذا السعد هي رسالة ماجستير بعنوان : **(المسرح الاجتماعي في مصر)** ، وقدمها يوسف عبد العزيز إبراهيم إلى كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب . وأشرف عليها الأستاذ **عمر العمرو** .

والرسالة تشتمل على مقدمة ، وعهيد ، وثلاثة أبواب رئيسية ، كل باب منها يشمل عدداً من الفصول . وقد خصص الباحث الباب الأول من رسالته بنظرة

٢١ المسرح الاجتماعي في مصر

تاريخية شاملة ، عرض من خلالها لأعطاء الحياة السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، في مصر ، في العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التي نتجت فيها المسرح الاجتماعي . وتتم بصور هذا الباب حسب تناوله هذه الأعطاف المختلفة يستند إلى الفصل الأول عن الحياة السياسية في مصر في العصر الحديث ، والفصل الثاني عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع ، فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، في أحيان كثيرة ، في عاونه تبع ما قدمه الكتاب ، والأدباء ، في المسرح الاجتماعي ، أن يطرأ إلى الحديث عن التاريخ السياسي في مصر ، في تلك الفترات التي تناولاها بالبحث ، وأن يقوم بإعطائنا على بعض مناحي الحياة المختلفة بها ، في تلك الآونة . ولكن الباحث - نيا أظن - أراه قد توسع في هذا الجانب توسعاً ، فحجم رسالته ، بحيث عرجت لنا وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث في مصر . وهذا ما أعطته على الباحث . ولو أنه اختصر هذا الجزء التاريخي لبعدت الرسالة في ثوب أجمل مما بدت عليه هذا الشكل الذي وصل إلينا ، والذي يشكل عينا في القارئ ، خاصة وأن القارئ يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخي في كتب التاريخ المختصة ، التي تتناول تاريخ مصر الحديث ، إننا أريد ، أو أضرت الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه ، في بداية تعرضي لرسالته .

وبعمل الباحث في مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هواجس الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التي بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بفرقة الرمحان ، حتى أنه كثيراً ما كان يتدح الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويطلب على التقاليد الأسرية التي كانت ترمي الصبية في تلك الآونة ، أن يلتزموا بحجراتهم عند غروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكاتب التي تتناول المسرحية بشكل عام ، وبخاصة مؤلفات أمثاله « مصر المفقودة » ، تلك المؤلفات التي جلبته نحو المسرح ، وعصروها المسرح الاجتماعي ، من حيث إنه يتناول أوصاف المجتمع وعيوبه ، وعائلها ، ويظهر ما فيه من أخلاق ، وعادات ، وطبقات ، ومشكلات ، ويقترع لها الحلول للتفكير المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة تتم بالمسرحية الاجتماعية في مصر ، في العصر الحديث ، غير أن الباحث - وهذا ما نحمده له - لم يجده يعود أدرجه إلى الوراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، بل سار على جلود فكرته المسرح الاجتماعي عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاحتذاء إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب في تمهيد رسالته ، الذي عنوانه « أصول المسرح الاجتماعي في مصر » . ولحدث الباحث فيه عن المسرح اليوناني ، واختاره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح 'الفروني' ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قديم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التي قام بها جماعة من علماء الغرب في مصر . وقد تثلث هذه الحقيقة خالية ، وهذا طويلاً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفروني في الجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لا يثبت يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفروني كان غامضاً أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (هيرودوت) و (بلوتارك) إلى وجود طقوس دينية ، قام بها الكهنة في المعابد ، وأكبها هذه عرض تمثيلي ، يستند موضوعه من أسطورة (إيزيس) وموضوعها عن زوجها (أوزيريس) . ثم يرضي الجملة بعد ذلك لأهم الكشوف التي تمت في هذا الصدد ، فيشير إلى بحثي الأستاذ (كورت زيه) عن المسرح الفروني ، وما : (نصي مصري للفرع الديني في مصر القديمة) و (برودة الرسوم المسرحية) التي أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح ، وموضوعها هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية ، وخاصة أسطورة (إيزيس) و (أوزيريس) من خلال الحفلات الدينية ، التي كانت تقام في المعابد . ثم جاء الأب (جريون) وألف كتابه : للمسرح المصري . وعلى كل ، فإن أمر المسرح الفروني الاجتماعي مازال يكتنفه الغموض ، في رأى الباحث .

ويصل الباحث في عرضه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية ، معترفاً بقلة ما وصلنا عن المسرح الاجتماعي في هذين العصرين ، إذ لا نستطيع أن نلمس

فيها أدباً مسرحياً مصرياً . وهذا راجع إلى تحريم الكنيسة المصرية لهذا الفن ، باعتباره صليلاً من أهوال الوثنية التي يجب محاربتها ، والقضاء عليها . على حين بعض المسرح الفروني ، لأنه انصرف على الكهنة ، من حيث إسم اعتبروه من التقاليد الدينية . التي لا يصح أن يطلع عليها أو على سرها عامة الناس . بالإضافة إلى كرملة مصر الذين ماتت إلى مذبح الحكومة الذي يخالف ما عليه المصريون . أما المسرح الغربي ، فعل حين يجد بعض الظواهر المسرحية عندهم ، إلا أن طبيعة العرب النفسية ، والدينية ، والخلقية ، لم تكن تساعد على أن يتخذ الفن المسرحي مكاناً بينهم . ولعل فيهم في الشعر الغنائي ، الذي أوحى به الطبيعة ، واستند كل طاقاتهم الفنية والوجدانية ، واستهلك كل حاجاتهم العاطفية ، قد عوضهم عن النقص في وجود المسرح .

وبمحصن الباحث الباب الثاني من الرسالة للحديث عن مسرح الطليعة الأجنبية ، ويقسمه إلى فصلين : يتناول في الأول منها فنوناً أخرى مشابهة لفن المسرح ، هي من البوادر الأولى ، والحوارات البدائية في الإلهام صوب مسرح اجتماعي تافه ، من مثل خيال الظل الذي كان منتشراً في مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث في هذا الشأن عرضاً من كتاب (طيف الخيال) لأن فانيان ، يرى أن (بابا) طيف الخيال هي صورة واقعية خضع القرن الثالث عشر الميلادي والسابع الهجري في مصر ، من حيث إننا تاريخ للحركة الاجتماعية والإصلاحية التي قادها (الظاهر يبرسي) ، ووصف ما ساد الخضم قبل عهد الظاهر يبرس مباشرة . من ألوان التدين ، عن الفساد الاجتماعي والأخلاق الذي راجت سوف ، في تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (البابا) في يراها عملاً فنياً متأثراً بأسلوب مقامات (الحميري) ، غير أن (ابن الفلكي) كثيراً ما وجدناه يفتق بقبول القمامة ، فيستول عليه المزاج الشعبي . ويستعين بألمة العامة . وبالباب - فيما يرى الباحث - هي وثيقة تاريخية لظاهرة مسرحية وجدت في مصر ، وتناولت المجتمع المصري وقت تأليفها . وكان من الممكن لهذه الملاحظة أن تتطور ، وتبرز إلى الوجود المسرحي ، وينشأ بها مسرح يحمل سمات الطابع المصري . فلا أن الأفكار تصليد ، وترتب من جانب ، وظلم أبواب الحرة في مصر إلى تركيا من جانب آخر . جعل بالبقاء على هذه الظاهرة المسرحية . ويضاف إلى ذلك ، أن اضطراب الأمن في البلاد وقتذاك ، واختلال الإسطرابات ، والنزاع بين السلطات الحاكمة والمالكة . جعل الناس يتولون في منازلهم مثل حوّل الظلام . وهذا مما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل في المجتمع المصري . وخاصة بعد أن شغل المصريون بالانشغال ضد سلطات تركيا أولاً ، ثم ضد المالك والفرنسيين بعد ذلك .

وفي الفصل الثالث من هذا الباب ، يكشف الباحث عن بوادر الأدب المثلث في مصر ، فيستند عن (محبوب صبر) و (محمد حنان جلال) ، و (عبد الله النديم) وجهودهم في المسرح ، ومن سار على درجهم من كتاب العصر . ويرى أن المسرح المصري الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بألمة الغرب اتصالاً وثيقاً ، يُؤرخ له بحجم الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث نراه يقلل من الدور الذي لعبته الحملة الفرنسية في بوهي المسرح المصري ، مشيراً إلى أن ما حدثته الحملة من مسابح ، وفرق مسرحية ، إلى مصر . كان منصوباً في جنود الحملة ، وضابطها ، ولم يكن الهدف منه إحداث حفرة مسرحية في مصر . وإن كان قد سحّك للمصريين بالمشاهدة في هذه البهفة . أو ارتداد تلك المسرح . بلهم لم يكونوا يهتمون بما يقدم لهم من تعريض مسرحية . لأنها كانت تقوى بلغات أجنبية غريبة . على المصريين . فحياة المسرح نفسه .

والحركة المسرحية في مصر لم تتبلور ، إلا إبان عصر إسماعيل باشا ، الذي استخدم الفرق الأجنبية . وأثناء (مسرح الكوميدي) عام ١٨٦٨ . و (مسرح الأوبرا المصرية) عام ١٨٦٩ . و (زيزيلا) ، و (القليل) في الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية ، أن يبرز إلى الوجود بوادر الفن المسرحي المصري . وقد زعم هذه الحركة في ذلك الوقت . صليلاً مصر يان هما : بطرف

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الشامي في مصر ، وعمل رأسه (ملوك النقاش) ، الذي تجمع جميع آراءه من أبحاث الحركة المسرحية في العالم العربي ، على أنه أول من مارس فنون المسرح في الشرق العربي عامة ، وإنشاء بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (أحمد أبو خليل القباني) ومدرسته في المسرح ، وكانت تمثل اتجاهًا مغايرًا لمدرسة آل نقاش ، بما دها الباحث إلى نسبتها باسم (مدرسة المسرح العالي) . وما إن اجتاز المسرح المصري الحديث الطور البدائي - الذي ترجمه **عبد صبور صبور** ، وآل نقاش ، وأحمد أبو خليل القباني - حتى كانت الرواية الثنائية هي المسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقاً ، وإدهاشاً ، بظهور الشيخ **سلامة حجازي** ، الذي نماها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصري استطاع أن يبلج طوراً جديداً ، وأن يتسلق إلى حد كبير من هذا الطور العالي ، بمودة الفنان (**جورج أبيه**) ، الذي استطاع أن ينهض بالقبيل ، وأن يخرج المسرحية من النزاع العالي إلى الأنواع الفنية الأخرى .

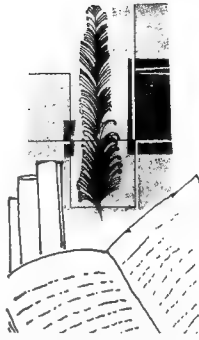
أما الباب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرحية الاجتماعية الحديثة) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث في الفصل الأول ، لجهود (فرح أنطون) ، و (عبد تيمور) ومن سار على دربهم من كتاب المسرح الاجتماعي . وتعرض مسرحية (مصر الجديدة) ، لفرح أنطون ، وجعلها نموذجاً جديداً للمسرحية الاجتماعية الجيدة ، التي حاول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد المذهب الكلاسيكي ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الوحدات الثلاث ، التي أرسى جذورها أرسطو ، وتحسك بها من جامعا بهذه ، ردحا طويلاً .

وتأخذ الباحث كذلك ، بمجهود (عبد تيمور) في مجال المسرح الكوميدي ، وينشأه المسرح ، الذي لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تجاوز إلى القيل ، وإلى النقد . وإلى جانب مشاركة (عبد تيمور) في التأليف للمسرح ، شارك في المسرح عملاً ، وشارك فيه تألقاً كذلك ، بما قدمه من مقالات للمسرح عمومًا ، وسوق نقاش القيل في فرنسا وفي مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، وتقديمه للممثلين ، والممثلات ، والفرواين بل إنه تخلف ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الروايات الفرنسية ، مثل (الأب لوروازل) جان إيكار (الظفر) ل (بول هيرلي) .

وفي الفصل التالي ، تناول الباحث المسرحية الشعبية عند الشاعر وأحمد شوقي ، مع دراسة لبعض المسرحيات في بنائها وشخصياتها وأسلوبها وأهدافها .

ثم تناول في الفصل الثالث ، مسرح (توفيق الحكيم) ، الاجتماعي ، ومسرح (عمود تيمور) الاجتماعي ، مسجلًا أهم الظواهر المسرحية في أدبيات الاجتماعي ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والخصائص المسرحية ، والحوادث ، والصراع ، والتشويق ، والألحاح . والباحث لم يتناول في هذا الفصل سوى ثلاثين من روايد المسرحية الاجتماعية ، المناهضة ، في مصر ، وهما : (توفيق الحكيم) ، و (عمود تيمور) ، باعتبارهما أديبين بارزين ، شاركا في النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة فاعلة ، ومباشرة . وقد ركز الباحث في دراسته لإنتاجيه الأدبي المسرحي على تلك الإنتاج المسرحية ، التي تخص بمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليده ، دون أن يتعرض لفنون الأدب المسرحي الأخرى . أو لفنون القصة ، التي اشتهر بها الأديب (عمود تيمور) .

وقام الباحث بسياسة واسعة في إنتاج الأديب (توفيق الحكيم) المسرحي ، الذي تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ الالتزام ، في الأدب ، وأن رسالة الأديب منه تقوم على نقد المجتمع وتحسينه ، واستغلال إمكانيات المسرح في تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأديب (عمود تيمور) ، في المسرح الاجتماعي ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية الثرية ، دون تخصص في جنس أدبي واحد . وإن كان العالم القصص هو المناسب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات التي يبي عليها بعض مسرحياته ، كـ (مصرية) (هجر قرشي) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جلوسه الطويلة في مسرح الحكيم (تيمور) ، بعض



صنوع و محمد هنان جلال . وقد توقف الباحث عند كلٍّ منها وقفة تناسب ومشاركته في نبضة المسرح المصري ، وما قدمه من خدمات في مجال التأليف المسرحي . فقد درس **عبد صبور صبور** ، الفن المسرحي عند (جولفوني وموليير وشربلاند) وأثناء لفرقة المسرحية المصرية عام ١٨٩٩ . وعرض **محمد هنان جلال** مسرحيات (موليير) لغزلية ، وتنادى بأن يدرس المسرح في المدارس المصرية . وأن ترجم المسرحيات الجيدة في العالم الغربي .

وفي أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (الروضة المصرية) و (ابن رعد) وكتب (الحير) و (الفرجين) **عبد صبور صبور** . ومن مثل مسرحيات (الشبح متوفى) و (النساء العالقات) ، و (الأزواج) ، و (مدرسة الزوجات) المنصرة عن مسرحيات موليير لغزلية . **محمد هنان جلال** ، والتي ضمنها كتابه : (الأربع روايات من لغة التياترو) الذي نشره عام ١٨٩٩ م . كذلك مسرحيات : (مصر وعطائف التزييف) ، و (العرب) ، لعبد الله التدمي . وأدرف الباحث تناوله هذه المسرحيات بعرض تحليل ، ودراسي ، لبيان كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التي كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي في القام الأول ، هي في نظر الباحث ، من قبيل الإزهاضة والصنع التي بشرت بانها لن تحو نشوء المسرح المصري الناضج ، غيا بها . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : « إن هذه الإزهاضة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحزائي لم يتناول مشكلة بعينها ، بلعلها الأديب ، ويقترح لها الحلول المثالية ، بل هي عبارة عن تصويري للمشجع ، وما يدرسه من أخطاء ، وعادات أو أسلوب حواري ، ولا يمكن أن تتدرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولنا باعتبارها خطوة نحو أديب مسرحي ، كان يمتد في تلك الحقبة » . ويرى الباحث في تنقيح مسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات حل الرغم مما نفست من أفكار ، ومفاهيم ، في الإصلاح الاجتماعي عامة ، إلا أنها اتمت بالفخض ، بسبب أنها جاءت في صورة عظات أوخطب ، إذ أن أصعبها لم يتيسر إلى أن وظيفة المسرح هي الترفيه والترويح عن النفس ، في لقام الأول ، أما الخطيب والعظات ، فلها مجال آخر . ومها يكن الأمر ، فقد كان من حساسات مسرح المظلة الذي ترجمه (عبد صبور صبور) ، و (محمد هنان جلال) و (عبد الله التدمي) ، أنه فيه التشابك في وقته ، إلى مشكلات المجتمع التي يعاها ، فلهب بقلدهم في تأليف المسرحيات ، التي تتالج مشكلات هذا المجتمع ، وقضاياها .

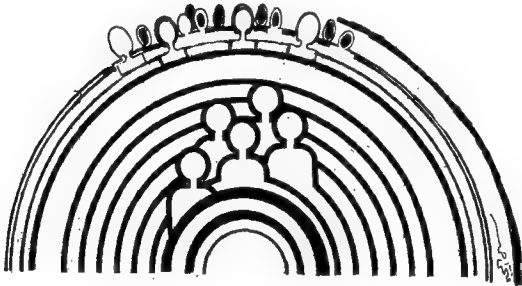
ورق) عن المسرح الأمريكي .

ويضم الباحث بابه الثالث ، وهو آتور آيواب رسالته ، بالفصل الخامس والأخير ، الذي يستعرض فيه لغة المسرحية الأجنبية المصرية ، ويتبعها عبر الصور التاريخية ، كاشفاً عن تطورها ، مع شرح الجوانب المسرحية التي قام بها عدد من كتاب المسرح المصري في هذا الشأن . ثم يعلن عن رأيه في اللغة التي يجب أن يكتب بها المسرحية عامة ، والأجنبية على وجه الخصوص ، والطريقة التي يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة في بداية بحثه يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واعتلائها عتبة المسرح . وعطته لوصول إلى تحقيق هذه الممارسة الفعلية للغة العربية ، يتم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها ، في مراحل التعليم المختلفة باللغة العربية الفصحى ، والعمل على إعادة ما كتب من المسرحيات باللغة العربية ، والديوية إلى أن يكف كتاب الجيل الحالي عن الالتزام بالعامة في كتاباتهم الأدبية ، وتشجيع التأليف المسرحي باللغة العربية . وتكون هيئة من رجال المسرح وأعضاء جمع اللغة العربية لمراقبة الإنتاج المسرحي ، وتوجيه الذوق العام إلى ذوق يشفع بالفصحى ، وبإشاعتها على طريق تسخير وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . ويرى الباحث أن تتصلص حالاً لغة مسرحية تجمع بين الفصحى وأسلوب العامة ، ومنطقها بطريقة تحاول أن تقرنا من لغتنا العربية الأصلية . ودعوة الباحث لا أنصبها جليدة ، في هذا الميدان ، بل مسحة إلى رجالات كتويون ، دعوا إلى النضوض باللغة العربية ، والإعلاء من شأنها . وأقل أنه لا ينبغي على الباحث ولا علينا ما تحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية ، نرجو لها أن تتحقق في يوم من الأيام .

مسرحياهم الأجنبية ، من مثل مسرحيات : (بين يوم وليلة) ، و (مفتاح النجاح) ، و (الرجل الذي صعد) ، و (أمثال حرة) ، و (لكل مجتهد نصيب) ، و (اللص) ، و (الصلصة) ، و (الأيدي الناعمة) وغيرها للأستاذ فوفيق الحكيم ومن مثل مسرحيات : (اختفاء رقم / ١٣) ، و (قتال) للأستاذ محمود تيمور الذين استوحاها من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية ، وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

٥١ الفصل الرابع ، فقد عمدت فيه الباحث عما ساد المجتمع المصري من اتجاهات فنية ، بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : الأول ، يميل إلى التأليف ، وتقديم النصوص المسرحية الجليدة . ويذكر الباحث من كتاب المسرح الاجناني ، في تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بقضايا المجتمع وأعداده ومثله العليا ، سعد الدين وهيب ، يوسف إدريس وتيجان عاشور وأحمد باكثير ، وفهمي روضان . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق إلى سلكها الأستاذان فوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور . والثاني ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية . ويذكر الباحث من بين هذه الأمثال الأدبية التي أعادت للمسرح المصري ، رواية الأستاذ نجيب محفوظ (زقاق المدق) ورواية (بداية وبهاية) ، و (بين القصرين) ثم قصة (قنديل أم هاشم) للأستاذ يحيى حقي . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الأجنبية لم تحقق نجاحا ملموسا في مجال الأدب المسرحي . والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس ، وظاهرة الاقتباس ليست وليدة العصر ، بل هي قديمة ، قدم المسرح في مصر . فالمسرح المصري قام أساساً على الترجمة ، والتقليد والاقتباس . ومن الأمثال المقتبسة ما قام به محمد فوفيق ، ومحمود السباع حيا اقتباس مسرحية (صبر على



- براجة ٤. شوق السكري . وصدرت في سلسلة «الألف كتاب» عن مؤسسة مجل العرب في ١٩٩٣ .
٥. «أهبال وإيلار **Rabelais**» (ص ١٧٧) . هو الأديب الفرنسي وإليه . يا أهل الترجمة ، تناولوا إلى كلمة سواء بينكم : فليرم أسماء الأعلام كما ينطقها أصحابها !
٦. «رواية شيريه المسماة **تريسترام شاندلي**» (ص ١٧٧) . فم هذا النطق الجرمانى ، والرجل أيرلندي يدهمى ببساطة لورنس سترن !
٧. «لورامون» **Laurentmont** (ص ١٧٨) ، صاحب **التشديد مالدورور** ، وروايات نطقه : **لورامون** .
٨. «دينجت» **Dinget** (ص ١٨٠) هو الروائي **روبير بينجيه** (**Pinget** لا كما رسمته المجلة) من أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا .
٩. وكما دعا **عبد هريدى** «سومر» و«صومرة» : «سومر وكومر» يدعوها **حامد طاهر** ، صاحب مقالة «**مظهر** **لغاري** الروائي عند **مارسيل بروست**» : «سومر وجومر» (ص ١٨٣) . فليرجع إلى ماقلناه آنفا .
١٠. ويقول **حامد طاهر** : «إن شخصيات بروست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات **وليم جيمس** وشخصيات **فرازان كالكاكا**» (ص ١٨٩) . هنا ينطق الكاتب بين **وليم جيمز** - فيلسوف البراجماتية الأمريكية ، الذي لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد - وشفقيه الروائي **هنري جيمز** . وهو المقصود هنا .
١١. يذكر **يحيى حلي** في حديثه مع **أحمد بدوي** إن **إسماعيل مظهر** ترجمة فائقة عزائها «**لاريخ الشباب**» (ص ٢٢٠) وروايات **المنان** : **لاريخ شباب** .
١٢. ويقول **جيب غطوط** «ألف سافركتابا بمنان لن أكتب» (ص ٢٢٥) . وليس لسافركتابا كامل هذا العنوان ، وإنما هو فصل من كتابه «**الأب**» ٢ وروايات **المنان** . «**من نكتب**» ؟ انظر ترجمة الدكتور **محمد عيسى** **لالال** للكتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩١ ، ص ٨٠) . وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة في مجلة **الصور** الحديثة .
١٣. ويقول **د. يوسف إدريس** : رأيت أن **الفرير كيب** «معلم **بولارز**» للمسأة شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرز لزوجته أمالها» (ص ٢٣٣) . فليعلم إدريس - هذه العبارة ذات الذهن المشوش - أن **الفرير طل** هو معلم أعزب لم يتزوج قط ، وإن كانت له غيليات ، كإليزا شلنجر ، ولوزي كويل ، وعدد لا بأس به من البنات .
١٤. أما حين يقول إدريس : «لأنك أن رواية مثل ما كيت كانت تنطبق على شخص ما فتت الملكة إليزابث» (ص ٢٣٣) فإلى أوزر الفست - حتى لا يلمح في القلم . وأودع للفصير الأدنى أن ينظر في أمر هذا العليبي - وإن تكن مرهبة الحلافة من أهل طراز - الذي لا يمكن أن يتحدث فيها لا يعرف . وإنما يأتي إلا أن يزيد الأمور ضحكا إلى إيالة «ب» لا شك الجازمة هذه .
١٥. يورد **عبد الرحمن الخالقي** ، في مقالة «**الذئب .. دائرة القوس**» من ديوان **ت. ص. إليوت** أربع رباعيات **The still point of the universe** (ص ٢٦٣) . وروايات **المستطرد** **the still point of the turning world** (ص ٢٦٣) . انظر قصيدة «**بيتوت نوتون**» في «**قصائد ت. ص. إليوت**» و«**مسرحة الكماله**» **فيير وفير** ، لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٥) .
١٦. «كلمة **التحريم**» عن **جيمس جويس** في الذكري «**لألفه لولده**» - أرى الكاتب **سامي عفيف** ٤ - نقرأ أن **جويس** كتب «مجموعة واحدة من الشعر» و«**قصائد**» كل واحدة بيتس» (ص ٢٩٧) . والواقع أن **جويس** - إلى جانب هذه المجموعة الصادرة في باريس عام ١٩٢٧ - مجموعة أسبق عنوانها **موسيقى الحجرة** (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب ، و«فست ستا ولاتين» قصيدة .
١٧. ويتحدث الكاتب عن «**فيرويل** **يد**» (ص ٢٩٧) **Venerable Bede** «**فا** منه - **فا** يروح - إن **فيرويل**» اسمه الأول ، وإنما هو لقب يعنى الموقر كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزي (٩٧٣ - ٧٣٥) صاحب كتاب **لاريخ كتيبة الجهاد** .
١٨. ويقول الكاتب عن بعض شخصيات رواية **جويس** **فنجاز** و«**بك**» : «الأول يصبح وشم» أو قابيل» (ص ٢٩٨) وما هذا سوى **Shem** من روح في ختام الإصحاح الخامس من سفر **التكوين** في التوراة .
١٩. في «**الذكريات الفرنسية**» يكتب **حامد طاهر** : «هناك مثال مذهش يقدمه لنا **برينيس** **Bérénice** في بيته الشرى الشهير : في الشرق الصحراوي . ما أشد سأمي» (ص ٣٠١) . والصواب «**تقدمه**» لا «**يقدمه**» ، و«**بيتها**» لا «**بيته**» ، إذ الإلانة إلى **برينيس** ، بطل إسدري مسرحيات واسين . ملكة فلسطين وبحوبة الإمبرطور الروماني **تيوس** . وقد ترجم المسرحية المذكوران **أنور لوقا** و**أحمد عبد الحميد** يوسف . وراجعها وقده **فا** حسن لدم . ونقصها **عبد الحميد الدواخل** . وهي تنظر في الجلد الثاني من مسرحيات واسين «**دار الماروف**» .
٢٠. وفي الختام أود أن أضيف البند التالية إلى استمداركائي ، في عدد يناير ، على **بيولوجرافيا** الدكتورين **حمدي السكوت** و**عازم بن جازن** من **صلاح عبد الصبور** .

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- **نفس الفكر** - مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي ، تقديم **د. عز الدين إسماعيل** ، دار المريخ للنشر ، الرياض . الملكية العربية السعودية

أعمال عن صلاح عبد الصبور

كتب

- ودعا **فارس الكلمة** ، قصائد قدم لها **د. عز الدين إسماعيل** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ (القصائد **محمد إبراهيم أبو سنة** . **وليس سعيد** . **إبراهيم عيسى** ، ومجموعة **صلاح عبد الصبور** (بالإنجليزية ، والترجمة العربية ل**أحمدال عثمان**) ، وغيرهم .. مع قصيدة من آخر أعمال **صلاح** عنوانها «**صنعا أوغل**

الاستبداد وعادة . وتذكر ريتب عليل في جريدة أنباء اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة « لم ينشرها » الشاعر ، والواقع أنها نشرت مجلة العربي الكويتية ، في عدد أكتوبر ١٩٧٩ .

مقالات نقدية

- مبرحة أيوب ، « المسرح حيّز » ، صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (جمعية نادي المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٣٦ .
- سامي عشية ، « الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور » ، المصدر السابق ، ص ٤٠ - ٤٥ .
- د. سامي منير ، « شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور » ، المصدر السابق ، ص ٤٦ - ٥٣ .
- فتحي الطنبري ، « وماذا بقي من صلاح عبد الصبور ؟ » ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .
- سمير الصفوري ، « جلسة عمل مع مؤلف مسرحي » ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
- أسامة أبو طالب ، « ليس موتاً وإنما هو امتداد الحياة » ، المصدر السابق ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- كوكب سالم ، « الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر » ، مجلة المسرح ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٩٢ / ٩٤ .
- د. طه وادي ، « الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري » ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ - ٤٧ .
- محمود حنن كساب ، « سمات معاصرة في شعر صلاح عبد الصبور » ، مجلة الشعر يناير ١٩٨٢ ، ص ١٢٩ - ١٣٦ .
- محمد السيد عبد ، « المرأة عصراً باتاليا في مسرح صلاح عبد الصبور » ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ١٢٧ - ١٣٧ .
- مديحة حاتم ، « الوطن في وجدان وشعر صلاح عبد الصبور » ، مجلة الثقافة ، أبريل ١٩٨٢ ، ص ٨٤ - ٨٩ .
- السيد علي ، « دوداعا غارس الكلمة » ، مجلة الجهد ، ١٥ أبريل ١٩٨٢ ، ص ٤٠ - ٤١ .
- بسري العزب ، « الناس في بلاده الشعرية » ، مجلة الشعر ، أبريل ١٩٨٢ .
- سيد الفين حسن ، « صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج » ، مجلة الشعر ، أبريل ١٩٨٢ .
- د. غازي القصيبي ، « قصيدة أعينني : أحلام القاموس القديم » ، مجلة العربية (المملكة العربية السعودية) ، إبريل ١٩٨٢ ، ص ٨ - ١٠ .

قصاصات عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الحولي ، « خالد في ضلعي » ، مجلة الثقافة الجديدة ، ديسمبر ١٩٨١ .
- أحمد عتر مصطفى ، « هكذا تكلم الحلاج » ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٧٥ - ٧٨ .

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الهادي دارود ، « صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً » ، أذيع من البرنامج التلّي بإذاعة القاهرة في ٢٦ / ١ / ١٩٨٢ ، من إخراج أهبل أبو عامر .

هذا وقد أسقط الطابع ، مشكورا ، من قسم « أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور » من استركتاكي المنشورة ببدء يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير . وهاهو ذا كاملا

Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

ملاحظات قارئ

محمد الفارس

١ - البحث القيم (إلى جانب بحثي في مجلة) الذي كتبه أستاذنا الدكتور هزوت لوري في العدد الأول من المجلد التلّي وخاصة حين قال : « والحق أن في هذه السطور تعريفا طريفا لفكرة الجدل ، الذي يربط بين الفكر والأشياء .. وقد تبه صلاح عبد الصبور إلى التصدد في الكون ، ولذلك فقد انته إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التفرق كثيرا ، ولم يتأخر حسن الأثران » ، وذلك من خلال شرح د. هزوت لفكرة الجدل عند شاعرنا العربي الكبير . وهنا يحق التساؤل : هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفا .. أم كان الفيلسوف فيه شاعرا ؟

لقد كان عبد الصبور دارسا لفلسفة الجمال ، بكل تياراتها وفلاسفتها (هيجل ، وكرونته ، وروسلين وغيرهم) . هذا ما يستدل عليه من أثماره (القصائدية والمسرحية معا) .

٢ - استكثرتا ليليو جرجا التي نشرتها « فصول » في نفس العدد ، أرجو أن أشير إلى دراسة متجوزة مجديت عن شاعرنا العربي الكبير .. صلاح عبد الصبور .. في : جريدة الأسبوع الثقافي (البيضاء) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤ .

المسرح العربي الحديث

في اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد

ترجم البيلوجرافيا الثقافية - إن صبح التعبير - إلى مصر أهم الترجمات والدراسات
الإنجليزية لمسرحنا العربي الحديث ، وتنتهي بقائمة - بالغة الإنجليزية - للأعمال
المذكورة في نهاية النص العربي .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية :

كتاب أفراد :

المسرح المصري :
أحمد شوقي

- يذكر بتعجب لنداء في كتابه دراسات في المسرح والسبب عند العرب أن
المستشرق آرثر جون آربري ترجم مسرحية *بنتون ليلي* في ١٩٣٣ . كما يذكر أن
سيدلة ندهي ميز راسكين Mrs Ruskin ترجمت *مصرع كليوباترة* ،
ولم يقع في أي من الترجمتين .

توفيق الحكيم

- *أهل الكهف* (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون آ . هيود ، أستاذ
الأدب العربي بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة دوام بالجلزا ، في كتابه
الأدب العربي الحديث ١٩٨٠ - ١٩٧٠ (الناشر : لند هافريز ، لندن ،
١٩٧١) . يتحدث في الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزير بأفظة ، وغيرها .

- *شهرزاد* (١٩٣٤) : يذكر الحكيم في قوائم كتبه المنشورة في لغات أجنبية -
وهي تصدر أغلب مؤلفاته - أن مسرحية *شهرزاد* «ترجمت إلى الإنجليزية ،
ولشرت مختارات منها في دار النشر (يلوت) بلندن ، ثم في دار النشر
(كراون) بنيويورك في عام ١٩٤٥» . ولم تقع في الترجمة ، ولكنها أقيمت
مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ في الترانج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأقيمت
إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كرسفور سايبكس وترجمته ، وموسيق
نورمان فوريكاي ، وقد لعب دور شهریار : السيرجون جليود ، ودور
شهرزاد : مارجريت ليتون ، ودور الوزير قر : كارلنوك هوبز .

ويورد الحكيم في تذييل لطبعة ١٩٧٦ من مسرحية *السلطان الحافر* مكتبة
الأدب ومطبعها بالجاميز ترجمة لمقالة من مجلة *واهير لايزر* ، لندن (١٨ مارس
١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة *ذا تايزز* ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥)
منها .

- *عهد الرسول البشر* (١٩٣٦) : ترجم وليز ر . بولك للشهد السابع من الفصل
الأخير من عمله المسرحية في مجلة *نيوفاير كلغات الأمريكية* (العدد ١٥) مع
مقدمة من أربع صفحات ، تحت عنوان «موت عهد» .

ومسرحية الحكيم - مثل *عقوبة عهد للحداد* ، والتي الإنسان ومفالات أعر
هيمود تيمور ، و*عهد رسول الحرية* لعبد الرحمن الشراوي - معالجة لسيرة الرسول
الكريم من زاوية هيومانية لا تيولوجية ، بحيث يتناولها المسلم وغير المسلم ، لا بل
يتناولها القارئ المنصف من أي زمان ومكان ، ولو كان من الملحدن الذين
لا يدينون بلتين من الأدیان .

وإن شاء معرفة ماكتب من هذه المسرحية في العربية أن يرجع إلى كتاب
فاروق غوريشي والدكتور أحمد كمال زكي *عهد في الأدب المعاصر* ، أو كتاب
أحمد حيد الخطي *حجازي عهد وهؤلاء* . (سلسلة الكتاب الذهبي ، نوفمبر
١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضاً لترجمة بولك هذه ، تحت عنوان
«الترب يقرأ مسرحية عهد لتوفيق الحكيم» ، في مجلة *الخلا* (أغسطس ١٩٧٨ ،
ص ١٤٤) .

- *أريد أن أقتل* : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان
«شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، في مجلة *فرانس* : الأدب
الأفريقي الآسيوي (وهي مجلة كانت تصدر في ثلاث لغات : العربية
والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ - ١٠٧ .

- *أهنية الموت* : مصرية مأسوة لأثنين مصريين ، ترجمة و . د . فونج مع
مقدمة من صفحتين لأطول ماكدوموت ، في مجلة *نيوويلد إيست* (العدد
٤٥) يونيو ١٩٧٢ ، ص ٢٢ - ٣٠ . وقد ظهرت المسرحية لأول مرة في
كتاب الحكيم *مسرح المجتمع* (١٩٥٠) .

- *استطال أبو رحيل* : نشرت هذه المسرحية - التي لا أعرف أصلها العربي ، دون
نص على اسم المترجم ، في مجلة *بريغم* (موشور) التي تصدر من وزارة الثقافة
بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ - ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ - ٨٧ .

- **ياطاع الشجرة** (١٩٦٢) : ترجمة ديس جونسون - ديفيز (لندن) : مطبعة جامعة أوكسفورد ، (١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صفحتين . لم يتراجم مقدمة الحكم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقى انصافاً على أذهانه واضعاه .

- **مصر مصر** ومسرحيات أخرى : اختصار وترجمة ديس جونسون - ديفيز (لندن) : الناشر هاينان ، (١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات من الحرية ، وهي : **مصر مصر** (١٩٦٦) ، **أهية لوت** ، **السلطان الحلال** (١٩٦٠) ، ومسرحية رابعة تدعى في الترجمة الإنجليزية **Not a Thing out of Place** (١٩٦٠) ولا أدري اسمها العربي ، فالترجم - لأثت - لا يذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أغفل ترجمة مقدمات الحكم - وهي قصيرة - لأول وثلاثة هذه المسرحيات .

- **جلس العدل** (١٩٧٢) : صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، في سلسلة ملاحق مجلة **بهرام** (موسور) سائلة الذكر - مع تعريف بالوثائق في أربع صفحات ، السنة الثانية العددان ٦ - ٧ (١٩٧٠) .

عمود تيمور

- **أخطر من إبليس** : ترجمت في مجلة **فاصول** لم يزل ، وله ، ٤٧ ، يناير ١٩٥٧ .

شفي رضوان

- **إله وهم الله** ، ترجمها مع مقدمة من صفحتين بيركاشيا - وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين - في مجلة **جيوئال أوف آريابل** **لوفيفر** ، السنة الخامسة ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن ، هولندا ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٨ - ١٦٦ .

رشاد رشدي

- **عسس مسرحيات مصرية من فترات الفصل الواحد** : الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ . والمسرحيات هي : **كذاب** - **داود وسيروس** - **الغياه** - **في البيت** - **دمسقي** .

تمت هذه للمسرحيات - التي لا يكاد يعرفها أحد من أبناء هذا الجيل - على فكرة درامية باكرة ، وخبرة بفنون المسرح - الأول **كذاب** ، تحصل عنواناً فرعياً شويًا (نسبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير أخلاقية» ، أو هو - إن شئت - عنوان أوسكار وايلدي ! مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الثانية **داود وسيروس** قصيدة درامية مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الثالثة **الغياه** : «دراسة جادة من فصل واحد» (وهو وصف تشيكي ١) مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الرابعة **في البيت** : «مسكياتة إخبارية من فصل واحد» مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الخامسة **دمسقي** : «مسكياتة مصرية» مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ ، ومن الشائق أن يقارنوا لزم بقصة الدكتور **عبد حوش** **عبد دمسقي** ، في سلسلة «القرأ» (العدد ١٢) .

هذا وقد قدم نادي مسرح الحكم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هي **عرف كيف يموت** ، **المسك** ، و**كذاب** ، **لرشاد رشدي** ، و**جمهورية فرحات** ، ليوسف إدريس ، وكلها من إخراج المذكورة ليل أبو سيف . ويجد وصفًا لهذا العرض بقلم منسى يوسف في عدد يونيو ١٩٦٥ من مجلة **المسرح** ، وذلك في عصرها الذي حين كان يمررها الدكتور رشاد رشدي ، قبل أن تدخل في تناسخاتها المتعددة ، قوة وضغطاً ، منذ تركه لها .

عبد الرحمن الشراوي

- **وطني عكا** : ترجمت نهاد سالم متطفلاً من علم المسرحية الشعرية (وهي عدى أسوأ مسرحيات الشراوي ، كما أن **الصلاح** أسوأ رواياته) تحت عنوان

١٠٠ ليل ووطن عكا ، في مجلة **لوس** : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (إبريل ١٩٧٧) ص ٩١ - ٩٣ . ترجم اسم عكا إلى **عكا** ، كما هو - وكل الله المؤمنين شر القتال - ولما صورته الإنجليزية ، لو أنها نجشت شقة الرجوع إلى أحد المراجع التاريخية : **عكا** ، وفي القنصل تتبادل ليل الكلام مع مقرب .

صلاح عبد الصبور

- **مأساة الحلاج** (١٩٦٦) : نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان **معلقة في بغداد** الدكتور **عطي صمان** ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر . بريل بلايدن ، هولندا ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٦ ، دون للمقدمة التي صدر بها المترجم طبعته الأولى من الترجمة .

- **الأميرة تنظر** (١٩٦٩) : ترجمها الدكتور شفيق عجل ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها في مجلة **لوس** : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (يناير - يونيو ١٩٧٦ ، ص ٧٢ - ٨٩) .

- **صافر ليل** : كوميديا سواد (١٩٦٩) : ترجمها بهراة والقنادر الدكتور **عبد حنان** ، ولهم لها بقصة من تسع صفحات الدكتور **مير سرحان** ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب للمقدمة مقدمة إلى العربية - مع بعض التصرف - تحت عنوان **دمسقي ليل** : **الفصحى والجلاء** ، في مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ - ٣٨ .

المسرح السوري

محمد الماغوط

- **المصغور الأحمد** : مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور **عمود المنزلاوي** في مجلة **صفاة** ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ - ١٩ . ونشر المسرحية كاملة في كتاب **الكاتب العربية اليوم** : للمسرحية ، من ترجمه ، على منصفى **عبد قليل** . والمناظر **شاعر موهوب** ، نجح في كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإسراف أن يقارنوا **بيرويل** و**ورنو** ، على نحو مماثل منية صالح . في مقدمة **محمد الماغوط** : **الآثار الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

المسرح الجزائري

- **سيدي فرج** : مسرحية ذات فصل واحد لصالح **غري** ، ترجمتها **روزيث فرنسيس** في مجلة **لوس** : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (يناير - مارس ١٩٧٨) ، ص ٧٩ - ٩٣ .

المسرح الفلسطيني

توفيق فياض

- **بيت الجنون** : مسرحية من فصلين ، ترجمها شفيق عجل (وهو مترجم كدير ، وناس لا أتدري في وصفه بالنسبة) في مجلة **لوس** : **الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ - ١٦٥ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

- **فاروق عبد الوهاب** (محرر) **لمسرح المصري الحديث** : مختارات ، منابريس وشيكافو : **ببليوتكا إسلاميكا** (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٤ .

- **مسرحيات مصرية من فصل واحد** ، إشراف د . **حمدي السكوت** ، تقديم د . **فيديف وودمان** ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم بقلم **فيديف وودمان** واثني عشرة مسرحية هي :

- ١ - **عودة لطوط** : **عبد الغني داود** .
- ٢ - **أم مصرية** : **لكارن واينشتاين** (ترجمة عنايات طلعت)

- ٣ - يوم في حياتنا : لحديفة رشدي (ترجمة سميد توفيق)
- ٤ - أشدودة المصاص : لأمين بكير .
- ٥ - عالم رجل المرور المسجور : لسير أبو ذكري .
- ٦ - ثلاثة رجال : لقاروجان كازيميان (ترجمة حياتات طلعت) .
- ٧ - الحرب قامت : لسامي إبراهيم حنا .
- ٨ - سيرة : لثمان شكري سليم .
- ٩ - أنسقى العزبة مني : لتفسي عبد الحامد .
- ١٠ - جريمة قتل : لمصطفى بجيت مصطفى .
- ١١ - طعم الحياة : لثينا عتيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
- ١٢ - القطار : لحسد السيد سليمان .

القسم الثاني

دراسات عن المسرح العربي

- ١٩١٣ .
- ١ - هـ. ريدر ، «الرقاريز» ، «فائة المعارف الإسلامية» ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣ .
يبدئي أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطاً بعيداً منذ ذلك الحين .
- ١٩٢٥ .
- ١ - كورت بروفر ، «المسرح العربي» ، «فائة معارف الدين والأعلاق» ، مجلد ٤ ، ١٩٢٥ .
- ١٩٣٥ .
- ١ - ثيل باربري ، «المسرح في مصر» ، لفرة مطبعة الدراسات الشرقية ، مجلد ٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ - ١٠١١ .
- ١٩٥٨ .
- ١ - بطوب م . لنداء ، «دراسات في المسرح والسبنا عند العرب» ، مع مقدمة بقلم هـ.أ.ر. جيب ، مطبعة جامعة بنسلفانيا ، ١٩٥٨ . نقل هذا الكتاب إلى العربية في أكثر من خمسينة صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد الغازي ، وراجعه الدكتور لويس مرقص ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٢ . وقد بلغ الترجمة جهداً طيباً في عمله ، وإن كانت لنا عليه بعض تأملات :
- ص ٧ : «ربما كانت البكرة .. تستغنى عن وكفا مساعداً» ، صواباً : تستغنى .
- ص ١٢ : يسرف المترجم في توفير الأستاذ لنداء ، حتى ليقارنه بالوزير العظيم أرنولد تريبي ، ودون ذلك أحوال كما كان شيخ الليرة خليفاً أن يقول :
- ص ٣١ : كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صواب نقلياً : كونيتيكت إذ حرف ال ث في المنتصف صامت .
- ص ٤٥ : جورج زيشان ، صواب اسمه : جوري .
- ص ٨٢ : «تفتقد ، إلى مقعدة» ، صواباً : تفتقر .
- ص ١٠٧ : يصير للمصنف ألقابه بلسن أربعا من السجاج ، صواباً : فيج أربع .
- ص ١١١ : تشارلز أ. موري Charles A. Murray صواب نطقه : مري .
- ص ١٦٧ : الإسلام في العصر الحديث ، صواباً : العالم الحديث .
- ص ٢١٣ : يشارة فارس ، صواب اسمه : بشر فارس ، أو الدكتور نشر فهارس كما كان يجب بعض المايين أن يسموه !
- ص ٢٢٧ : سيغل Seville ، هي : أشبيلية ، يحسن مترجمونا ، الذين يتناولون الأدبيات ، صفاً أو أنهم رجعوا إلى مقالة لأستاذ في الأمم في مقالة مطوف الشعب (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) مؤرخاً وأعلام جغرافية أنشلية ، كي يضلوا أن Castile هي فكتلة Algeciras هي الجزيرة الخضراء ، و Madrid

تندرت هذه المجموعة في كتابين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهي ثمرة مسابقة على مستوى الجمهورية في تأليف مسرحيات من فوات الفصل الواحد ، على أن تنشر المسرحيات الفائزة وتغل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة . والمسرحيات - كما هو متوقع - متفاوتة المستوى : ف «عودة لقطوط» و «ثمرة لاحظت غا من الدراما سوى قطع الجبل على أسطر وقر يتقدم كلا منها اسم متحدث ، في حين تصنع «عالم رجل المرور المسجور» يدعاه على لحظة درامية حق ، وبهذه دنداع الذات المركز في جيلة الإنسان . والمسرحية الأخيرة «الغار» فيها لسة من ج. م. سنح ، صاحب راكوبن إلى البحر ، وتشي بوجهه صادقة . ومن القلائل الذين كتبوا من هذه المسرحيات حالة الدين وحيد في كتابه مسرحيات في الوحي والظلم (كتاب الحلال ، يونيو ١٩٧٦ ، ص ١٣٥ - ١٥٠) .

١ - الكتابة العربية اليوم : المسرحية ، تحرير د. محمود المتزلاوي ، مركز الأبحاث الأمريكي في مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .

هذا أكبر جهد في باه ، وهو يمثل الحلقة الثانية في سلسلة كان أومها كتاب الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة ، من تحرير المتزلاوي أيضاً . وفي الطريق جزء ثالث عن أدب المقالة ، من تحرير د. لويس عوض .

يتكون الكتاب من :

- كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعي
- ترميمات
- مقدمة
- وجهة نظر غير مستعرب : بقلم دكتور أندرو باركين .
- محمود تيمور : حكت الحكمة (ترجمة محدث شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- توفيق الحكيم ، أخيرة الموت (ترجمة د. مصطفى بلدي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- توفيق الحكيم ، السلطان الحامي (ترجمة د. مصطفى بلدي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- محمود دياب : التروية (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- شوقي عبد الحكيم : حسن ونصحة (ترجمة محدث شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- يوسف إدريس : الفرافير (ترجمة تريغور جاسيك ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي) . وجدير بالذكر أن لي جاسيك رسالة جامعية غير منشورة من هذه المسرحية ، من جامعة ميشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية .
- فاروق عرشيد : حمور بابي (في الأصل : محيط) (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)
- ميخائيل رومان : الفوالد (ترجمة محدث شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوي)

– سامي حنا ، «الأثر الأدبي في الأدب المصري الحديث» ، مجلة وسترن هومانيتيز ريفيو ، السنة ٢٠ ، المجلد ٣ ، ص ١٩٦٦ ، ص ٢٢١ – ٢٢٩ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتا ، أو هكذا كان وقت كتابة المقالة ، إذ لا أدري كيف أوزي به الشعر بعدها .

١٩٦٨

– لويس عوض ، «التطورات الثقافية واللغوية في مصر منذ عام ١٩٥٢» ، في كتاب ب. ج. فايتكنيس (محرر) «مصر منذ الثورة» : الناشر : جورج آلن آند أونون إيتد ، ص ٤٤٣ – ١٩٦١ . يتحدث – موجزا – عن المسرح المصري .

– جيتيد كوان ، «الاجتماعات الأدبية في مصر منذ ١٩٥٢» ، في المربع السابق ، ص ١٦٢ – ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الرغائب ، وتوفيق الحكيم ، ونهجان علشور ، وإدريس .

١٩٦٩

– و. و. لونج ، «توفيق الحكيم والمسرح العربي» ، مجلة جيوال أوف ميدل إيسترن ستديز ، السنة ٦ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ – ٧٤ . ينص بالتفصيل مسرحيته أهل الكهف ورسالة إلى الله ، مع المقارنة بينها .

– ب. ج. فايتكنيس ، «تاريخ مصر الحديثة» : الناشر : ويندفلد ونيكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ – ٤٣٧ . يذكر عرضا مسرح إدريس ، ونهجان علشور ، وغيرهما .

– خليل صمان ، «أدب» . س. بيوت ، في الشعر والمسرح العربي ، مجلة كوميونيزم لفرنسا ستديز ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ – ٤٨٩ . يتحدث عن أثر مسرحية إيوت جريمة قتل في الكاتوليكية في مسرحية صلاح عبد الصبور حادثة الجلاج .

١٩٧٠

– مرسى سعد الدين ، «الشعر وسكرة البحر الوطني» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر) ١٩٦٩ في الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ في الطبعة الإنجليزية ، ص ٧٣ – ٨٥ من هذه الأخيرة . يتحدث عن شعر صلاح جاهين ومسرحية أماسة جميلة لعبد الرحمن الشراوى .

– عبد الوهاب المسعودي ، «المسرح العربي» ، في كتاب موسوعة القارئ عن المسرح العالمي ، تحرير ج. جاسبر . أ. كوين (لندن : مليون آند كمياني إيتد ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ – ٢٥) : محاولة مفيدة عن تاريخ المسرح العربي منذ بداياته حتى مسرحية الفرافير ليوسف إدريس .

– نور شريف ، «حول كتاب عربية» : الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠ . به مقالة في مسرحية علي أحمد باكثير إختافون ولغزيتي ، وأخرى عن مسرحيات توفيق الحكيم بطله اللقلق .

– غالي شكري ، «البطل الشعبي في المسرح العربي» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي (أبريل) ١٩٧٠ ، ص [٣٠] – ٦٣ . يتحدث عن مسرح بريشت الملمعي وآثره في مسرحيات كاتب ياسين : لحظة المصاهرة ، مسروق الذكاء ، الأسلاف يمتصون حيفا ، ومسرحية نجيب سرور ياسين وبية وآه يا بلبل يالفر .

١٩٧١

– محمد مصطفى بدوي ، «الإسلام في الأدب المصري الحديث» ، مجلة جيوال أوف أرياليت لفرنغار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن : بولندا ، ١٩٧١ ، ص ١٥٤ – ١٧٧ .

– بييركاشيا ، «خيوط متصلة بالمسيحية والبيودية في المسرح والقصة المصرية الحديثة» ، مجلة جيوال أوف أرياليت لفرنغار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. ج .

هي جبريت ، و Cordova هي قرطبة ، إلى آخره .

– وفي نفس الصفحة : أسرة المرابطيين Almoravid والصواب : دولة المرابطيين .

ص ٢٢٨ : «إلياس أبو شيكة» ، صوابه : أبو شيكة .

ص ٢٣٢ : «هالي» (في مسرحية شوقي مصر كليونترا) صوابه : حالي .

ص ٢٤٤ : «وهو في كلامه أستاذ» ، صوابها : في كليها .

ص ٢٥٧ : «من الملقب بالنظر» ، صوابها : من اللات للنظر .

ص ٢٤٩ : «وقع للموتاجا وينا زوجة الملك التتاج» ، صوابها : للمتجرده ، مذ سقط النصف ولم ترم إسقاطه ، كما يعرف قراء ثابثة بني فزيان !

ص ٣٧٠ : بريشت Prévost ، «صواب نقله : بريشو (مؤلف هاتون ليسكو)» .

ص ٣٧٢ : «جاذبا والزباء» ، صواب وصمه : جزعة .

ص ٣٧٥ : «مسرحية Scott وهي Talisman الصواب أنها رواية

لا مسرحية للسير ولويسكويت ، وقد نقلها إلى العربية محمود محمود محمد ، تحت عنوان القسم .

ص ٤١٢ : «أغنية الأرواح الأربع» (قصيدة على محمود طه للمهندس) صوابها : أغنية الرياح الأربع .

ص ٤١٧ : «نفس الزفان» صوابها : المؤلفين .

ص ٤٢١ : «سيد عقل» (الشاعر البلباني) ، صواب اسمه : سيد عقل .

ص ٤٢٤ : «قصيدة جنيسيس Genezis» ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٤٩ : «هاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابا : (حكم باريس) : إذا الإشارة إلى قصة باريس بن بربرام وهكوبيا ، حين قضى بجائزة الخيال – وهي قطعة ذهبية – لأفروديتي ، مفضلا إيها بذلك على هيرا وأثينا .

وجدير بالذكر أنه توجد مقالة عن كتاب لنشود هذا بقلم الدكتور عبد العزيز المنصوفي في مجلة الأدب العربي (أكتوبر) ١٩٧٢ ، ص ٦٨ – ٧٤) ، تحت عنوان «تقصيا الدراسات المسرحية» ، عرض لها للنداء – وهو إسرائيلي – وما عليه ، متيا – وهو عين – إلى تفصيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربي وأعلامه .

١٩٦٠

– بيرج . أ. كاشيا ، «الأدب العربي الحديث» ، مجلة نيونيريس أوف نيونير كورالوتي ، السنة ٢٩ ، المجلد ٧ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] – ٢٩٦ . يتحدث في «وجازة» عن نشأة المسرح العربي .

– جبرائيل جبور ، «الأدب البلباني المعاصر» : مجلة ميدل إيست فورام ، مايو ١٩٦٠ ، ص ٣١ – ٣٩ . يتحدث عن نشأة المسرح في لبنان .

١٩٦٤

– رشاد رشدي ، «قصص قصيرة ومقالات» : مكتبة الأنجلو المصرية : به دراسات عن «أثر الثورة في الأدب والمسرح» ، وعن كتابين لتوفيق الحكيم : مسرح المجتمع والسلطان الخاتو .

١٩٦٦

– محمد مصطفى بدوي ، «شكسبير والعرب» ، في مجلة كاهرو ستديز إن إنجلش (تحرير د. مجدى وجبة) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ، ص [١٨١] – ١٩٦ .

– آمين جندار ، «رؤى يعقوب صراع العملية» : مطبعة جامعة هارفرد : كمبريدج (الأمريكية لا البريطانية) .

- ليلى أبو سيف ، «نجيب الزعاني» من الترويج إلى المياه الاجتماعية» ، مجلة جيوئيل أوف آرتايكس لوتفشار ، السنة ٤ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن ، هولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ - ١٧ .
- عيسى ج. بلاطة ، «جريدة قبل في بغداد» ، مجلة ذا موزم ورك ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : من ترجمة الدكتور خليل مصمان مسرحية صلاح عبد الصبور «أصالة الحلاج» .
- سالي حنا وسورق ريكسا ، «شرق» : رائد المسرحية العربية الحديثة» ، مجلة أميركان جيوئيل أوف آرتايكس ستيلز ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

- بدر الدين أرويني (٢) «المسرح في سوريا» ، مجلة فرانس : الأدب الأفريقي الآسيوي ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ - ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، ويقطب صنيع ، وسعد الله ونوس ، ورفيق العبدان ، وحسنت حسن ، وغيرهم . والكاتب من مواليد دمشق في ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . اشتغل مصفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم عمل في حفل السيتا . له كثير من المقالات والمترجمات .

١٩٧٥

- حل الراعي ، «بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة» ، في كتاب ر. أوصل (عمرا) دراسات في الأدب العربي الحديث ، الناشر : رومستر وإلفاندا : آريس وفليس تحت ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ - ١٧٨ . يذكر مسرحيات الصلصلة الحكيم ، ليلي الحصاد محمود دياب ، ياسين ربيعة لتجنيب صرود ، وأمرى لطيف الصلبي ، وسعد الله ونوس ، وألتر فرج ، وغيرهم .
- لويس عريش ، «مكتبات المسرح المصري» : المربع السابق ، ص ١٧٩ - ١٩٣ . يذكر مقرب صنيع ، ومحمد حنان جلال ، والحكيم ، ويوسف وهي ، وألتر فرج ، ونهان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وحلي سالم ، وإلياذ حلاوة .
- ج. ستكلينش ، «العربية القصص على خشبة المسرح» ، المربع السابق ، ص ١٥٢ - ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما .
- نادية زووف فرج ، «يوسف إدريس والمسرح الحديث» ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفلة أستاذة مساحدة بجامعة جورج تاون براشتون ، والكاتب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراجها للكتاب تحت عام ١٩٧٥) .
- ونذكر ثلاثة الكتب التالية ١٩٨١ لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ زووف فرج - والد المؤلفلة ، وهو مهتمس - وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ، ففضل المترجم - وهو رسول الثقافات - لا يبين أن يفسس ، وقد خُص طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب - الجيد في مجمره - أنه - شأن أغلب الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجنبية ، وللثقله من بعد إلى العربية - يلوح على غير راحة في لغة الضاد ، وكأنه يفسس القاص ، أو كأنه يخشى على قضايا ليس له أن يفرج عليها . لا أستثنى من هذا أيضا دارسين أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أطلع في تحويل رسالته الجامعية من مسرح برنارد شو إلى كتاب محقق ، فترؤوه بالعربية فلا يحس أنه منقول عن الإنجليزية ؛ ذلك أن في أسلوبه نقارة ، وطيبة ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظتنا الأخرى على الكتاب :

- ص ٧٣ : «رحلة إلى الهند» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : رحلة إلى الهند .
- ص ٧٦ : «طعام لكل قم» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : الطعام لكل قم .
- ص ٩٦ : «الثقافة زبون ولهم» صواب اسم : ريموند ونيز ، وهو صاحب كتاب

بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] - ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية الراهب اللويس عوض ، ومسرحيات إسلامية لأحمد الرصاصي ، وآله وهم أنفه وصنع إلياس فتحي رضوان ، ومحمد الحكيم ، وشيخو الحكيم ، وآله إسرائيل لعل أحمد باكثير .

- جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربي الحديث والغرب» ، مجلة جيوئيل أوف آرتايكس لوتفشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن ، هولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٩١ . يترو بالدور الذي لعبته مجلة للمسرح ، حين كان يجرمها الدكتور رشاد رشدي ، وعسريني يخالع الشجرة للحكيم ، والفرابي لإدريس .

١٩٧٢

- بلا توفيق ، «مسرح المقاومة وثورة الزنج» ، مجلة بؤم وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ - ٢٦ . حول مسرحية معين بسيسو .
- محمد مصطفى بلوى ، «الانتماء في الأدب العربي المعاصر» ، كراسات في تاريخ العالم ، البونسكو : بيروت ، ص ١٥٨ ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص [٨٨٨] - ٨٧٩ . يذكر فلسفة توفيق الحكيم في الصلصلة ، ومسرح نهان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألتر فرج ، وعبد الرحمن الشراوي ، وسعد الله ونوس ذكرا خاطفا .
- م. موسى ، «النقاش ونشأة للمسرح العربي المعاصر في سوريا» ، مجلة جيوئيل أوف آرتايكس لوتفشار ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٦ - ١١٧ . عن مارون نقاش ودوره .
- خليل مصمان ، «د. س. إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» (وهي المقدمة التي صدر بها خليل مصمان ترجمته لمسرحية عبد الصبور «أصالة الحلاج» حين صدرت لأول مرة في لايدن هولندا في عام ١٩٧٢) . يوجد عرض طوله المقدمة بقلم الدكتور حمدي السكوت (دكتور عبد الصبور في الإنجليزية» ، مجلة لصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص [٢٤٣] .
- خليل شكري ، «أدب مائلي في بيروت» ، وإبحث عن الجملة المقلدة في دمشق ، والقبور المبهولة في عمان ؛ ، مجلة فرانس : الأدب الأفريقي الآسيوي ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٦٤ - ٥٤ . سيالمة أدبية بين ثلاث حوامم عربية ، تذكر مسرحيات لمصطفى الحلاج ، وسعد الله ونوس ، ويقطب شدرأوي .

- ليلى أبو سيف ، «نجيب الزعاني وتطور الكوميديا في مصر (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . المؤلفلة حاملة دكتوراه في الفنون للمسرحية من جامعة إلينوي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكاتب هو رسالته الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية عبر عرض (دون أن يبال أن أكثر من كلمة شكر صفيحة في ختام المقدمة : انظر ملحوظتنا اللاحقة من كتاب الدكتور نادية زووف فرج يوسف إدريس والمسرح المعاصر الحديث !) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأسف عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابين سابقين لعبد الحليم يوسى ها : «نجيب الزعاني» (١٩٥٢) و«نجيب الزعاني والكوميديا المصرية» (دون تاريخ) (وإن تكن تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وسقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منها إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنها على الأقل يطمان متعقدات من مسرحيات الزعاني ويبلغ يخير لا يجدها الغارئ - بسهولة - في مكان آخر .

١٩٧٣

- د. دمنود سيترات ، «كتاب مصر الحاريون» ، مجلة إنكاولر أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ - ٩٢ : حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم و«نجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية» ، والزعم الراسل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

١٩٨٠

- رئيس عرض ، شكبير في مصر (المركز القومي للأبحاث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) .
لؤلؤ أسناد الأدب الإنجليزي بكلية الآداب ، وصاحب كثير من المؤلفات منها : برتراند رسل المفكر السياسي ، دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية المعاصرة ، عريق الحكم الذي لا يهرده ، التاريخ السري للمسرح قبل سنة ١٩١٩ ، المنهجيات السياسية في المسرح قبل سنة ١٩١٩ ، فضلا عن عدة أبحاث فيليبوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراند رسل ، وجورج أورويل ، والسبوت ، ب. ستو ، وغيرهم .

والكتاب - كما يصفه صاحبه في مقدمته - دراسة وثائقية لشكبير في مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذي آذن بفتح الوعي المصري على فن شكبير تمتعنا نحنجا . ويثبت المؤلف أن صوة المثقفين المصريين ، فضلا عن الجالية البريطانية في مصر ، قد استجابت للعروض التي قدمتها فرقة شكبير الإنجليزية ، على مسرح دار الأوبرا بمصر في عريف ١٩٢٧ وغيره ١٩٢٨ .

يتحدث الدكتور رئيس عرض في فصله المسمى « أول موسم في القاهرة » عن مقدم الفرقة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، ويده موعدها في ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هي : هملت ، فروبني الشرسة ، الليلة الثالثة عشرة ، تاجر البنتلية ، عطيل ، كبل بكلي .

ثم يتحدث المؤلف - في فصل ثال - عن ثاني موسم للفرقة وقد بدأ في ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه كما نوهه : أنطون وكولونيرا ، هدي الزواج ، يوليس قيصر ، الملك لور ، هملت ، فضلا عن مسرحية لشريدان هي موعدة الصالح ، ومسرحية لبرارد شو هي بيجابليون .

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المنظر المصري والإنجليزي لهذه العروض ، يحلو الشاب عن عدد من المؤلفات كان مسطورا تحت تراب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف . في ملحق طويل يورد الدكتور رئيس عرض النص الكامل لشموعة من المقالات ظهرت في جريدتي دلي إيجيپتيان جازيت وفي إيجيپتيان ميل ، عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بأقلام ثلاثة الكير يوناني دوريه (الذي كان أسندا للأدب الإنجليزي بكلية آداب القاهرة) ، وروبرت أكثر ، وإرنست ملتون ، وإدوارد عطية ، وكاتب يدعو نفسه منينوس ، وآخر يدعو نفسه ووكرو . ولو لم يكن للكتاب من مزية غير استنفاذ هذه المؤلفات من خيرة النسيان لكفاه ، وكيف وقد مهد له الكاتب بدراسة قيمة - على إعجازها - تجلو صفحة من تاريخ الفن الشكبي في مصر ، وتعد إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الشكبية لاق مصر وحدها ، بل في الخارج أيضا .

ولا تأمل على المؤلف سوى أمرين : أولا وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مزيد من الجهد في مراجعة تجارب الطبع خليقا أن يتفادها ، وثانيا أنها لم يبدل جهدا في تعريفنا بالأمينين الحقيقيين وراء الأسماء المستعارة لكل من منينوس ووكرو ، فله فاعل في طيبة قادمة .

إن رئيس عرض واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون في صمت ودأب ، ويستيقظون من ناله المسجل كل التقدير ، فهم يحرصون على أبعاد الصحت والجلالات القديمة - وليست هذه بالهمة البسيطة في مصر - ليخرجوا لنا منها شرابا سائلا يسر الشاربين ، ومؤات مهملة أن يستغن عنها مؤرخو الأدب في المستقبل . ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذي وعدنا به هنا - وهو كتاب باللغة العربية - عن استجابات الجمهور المصري لمسرحيات شكبير المقدمة باللغة العربية على خشبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن .

ج - ن . ماركوف ، « الكتابة العربية اليوم : للمسرح » ، مجلة فيني ورسبيش إنترناشيونال سنة ٥ ، العدد ٣ ، عريف ١٩٨٠ ، ٢٢٧ - ٢٥٠ .
عرض لكتاب الدكتور محمود التلاوي (محررا) السالف ذكره .

المسرحية من إيسن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور فايز إسكندر .

ص ٩٩ . « أرخص الليالي » (أقصوصة يوسف إدريس) صوابا : « أرخص ليالي » ، وقد نبه الدكتور عبد العزيز للمدوق وغيره إلى أن الياء في كلمة « ليالي » هنا خطأ ، ومن حقها الحذف .
ص ١٧٧ : « مذكريات حضارة تتحدر » (كتاب غالي شكري) ، صوابه : « مذكريات لثلاثة حضرات » .

وفي نفس الصفحة « عبد الجبار عباس » (الناقد العراقي) ، صواب : « عباس » .
ص ١٧٩ : « استناد المصري » (كتاب الدكتور حسين فوزي) صواب : « مستند مصري » .

ص ١٨٣ : « دافيد وورستر Worcester » (مؤلف كتاب من فن الصحراء) صواب : « دافيد وورستر » .

دورثا م - زويد ، « رحلة فرح أنطون » ، سلسلة « دراسات في تاريخ الشرق الأوسط » ، العدد الثاني ، شيكاغو : بيليويتكا إيليناكيا (المكتبة الإسلامية) ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دنيس جونسون - « ديفيز » ، « الأدب العربي مترجما » ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة مصري صحرار للحكم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى لخطوط ، والطبيب صالح ، وغيرهما .
- ر . أوصل ، « كتاب عرب » ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ - ٣٢) . يتحدث عن ترجمة مصري صحرار للحكم إلى الإنجليزية وسافر الأعمال المذكورة في البند السابق .

١٩٧٧

- شيون بالاس ، « صورة الإسرائيل في الأدب العربي » ، مجلة ذا جويش كوارترلي ، السنة ٢٥ ، العدد ٣ (١٩٧٢) ، ص ١٤ - ١٩ .
يتناول : من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة الإسرائيلي في أعمال شازان كشالي ، ويوسف جاد الحق ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشراي ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية زهرة في دم ، التي اشقت في نقدها - بحق - فاروق عبد القادر في مجلة المسرح ، حين كان يمررها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمساحيه الحميدة ، حاولا التوفيق بين الرجلين .

- فليبي م . كيال ، « رحلة فرح أنطون » ، مجلة ذا ميدل إيست جينرال ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ - ٨٦ . عرض لكتاب دونالم .
رأي « رحلة فرح أنطون المذكور أعلاه .

لود تريكن ، « وشهد على الحديث في مسألة الحلاج وجريمة قتل في الكائنات » ، مجلة ذا عوزلم رول ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٣٣ - ٤٦ . مقارنة بين مسرحيتي صلاح عبد الصبور وت . س . إليوت . وقد عرض الدكتور حمدي السكوت هذا المقال في مجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان « صلاح عبد الصبور في المسرحية » .

١٩٧٩

- خليل سمعان ، « المسرحية أداة للاحتجاج في مصر عبد الناصر » ، مجلة إنترناشيونال جينرال أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٥ ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٥١ . يذكر مسرح عبد الصبور وضعه ، وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في مجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١) .

- خليل سمعان ، « العنصرية الإسلامية في الشعر والنثر العربي الحديث » ، مجلة إنترناشيونال جينرال أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٥ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ - ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبد الصبور ، وشعر عبد الوهاب البياتي . وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في عرضه المذكور أعلاه .

١٩٨١

أنعطر شأنا ، وأبعد مدى ، هي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا السرّح العربي على تربة الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود علمه إزاءه ؟ ما المشكلات التي تثيرها ترجمة السرّح العربي ، فصيحا أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن المشكلات التي تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب السرّحي العربي أي قم فنية ومتميزة يضيئها إلى تراث السرّح العالمي ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ - رغم شألة ما نقل من السرّح العربي إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شيء من التكرار ، فسرّحية الحكم ، السلطان الحلال ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأقلام مختلفة ، والإضافة في كل حالة فشيلة لاكتداد لبر تكرر الجهد ، ومن ثمّ انبى الاحتذاء بكون من التنسيق بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر البيولوجرافيات عما ترجم فضلا - وما هو في طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومظليا ذلولا .

٣ - لا يمكن أن تكمل صورة السرّح العربي المعاصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضروري الرجوع بالدراسة إلى أفعال من نوع كتاب العالم الأتاني كورت سيث لخصوص فريدة قديمة ، وكتاب للسرّح المصري القديم لإثنين ديوترون ، ترجمة بتقديم الدكتور ثروت كشافة ، ودراسة الدكتور عبد النعم أبو بكر (حار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المصريات د . و . ليونان القصص حورس : مصرية مغلقة مصرية قديمة (بركل ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) . وقد نقل إلى العربية في سلسلة "من السرّح العالمي" الكونية ، وكتاب يانوبن أديوز من السرّح في الشرق وهو متقول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حادة المنار حيال الطفل وتقلبات ابن هانيك (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغي أن نجري دراسة للسرّح العربي في اللغة الإنجليزية جزوا من منظور أكاديميا بالدراسة الغربية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا في السنوات الأخيرة عددا من المجهودات القيمة ، ككتاب الباحث الفرنسي محمد جزوا الإسلام والمسرّح ، ترجمة الدكتور رفيق الصبان ، مع دراسة ملحقه من فكرة السرّح والعقوس الإسلامية ، لرؤيد بشتبب الخلال ، (إبريل ١٩٧١) . كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لسرّحية توفيق الحكم لإبراهيم بقلم إدوارد جيبيل ، ودراسة الدكتور سامية أحمد أسعد . ونشرت في ١٩٧٨ كتابا للدكتور أمال فريد (قدم له يحيى حق) عنوانه : بالوزما الأدب العربي المعاصر ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصيدة ، والجيزيس الحكم ، وقنصر الأحمر لعبد الرحمن الشراقي ، وحيثي شاميا لرشاد رشدي ، و آثار واقرين لألدر فرج ، وكتاب على الراعي عن توفيق الحكم ، فضلا عن بالوجرايا بما ترجم من أفعال الحكم وغيرها إلى الفرنسية .

وفي الختام وبإمكان من الضروري لكي تعرف قارئ الإنجليزية بالسرّح العربي تمام التتريف أن نشير مسرحيا في لندن تقديم حله - على نحو متطلب - للتخصص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو ماثلت إليه أحمد جاء الدين في مقالته له عنوانها : اللغة العربية سياسة وحضارة وإستراتيجية معا ؟ ، مجلة العربي (الكوكب) ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت في لندن فرقة الإنجليزية ، تخصصت في ترجمة المسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل أفرد فرج - وتقدمها للجهد إلى الإنجليزية . على أنها تكون مسرحيين في التناول أو اعترضوا من أقرها العرب وقادريهم أن يتوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثمّ لم يبق إلّا أن ننظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتحتل هذه الخطوة دون صجيج إعلامي أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ما قامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وعفادته - بترجمة عدد من المسرحيات شكسبير ودراسين إلى العربية ، فكان صلايا أنباء أبا وأدوم على الزمن ، واستمر للناس من آلاف التقارير والتوصيات والترجمات التي صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين ... وفي ذلك فيتناهن المتناهنون !

- مانتينا روييل ، وستان في عمر مجلة ذا جيوغراف أوف آريابل كوتشار ، مجلة ميلل إيسون ملخير ، السنة ١٩٨١ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٢٦] -
١٣٣ . عرض لا نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربي عموما في أول سنتين ، ومن بينه كتابات عن توفيق الحكم وغيرها .
- أحمد خمس الدين الخياجي ، أصول السرّح العربي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أسنأد مساعد بقسم الفلسفة والأديان في جامعة ولاية أبالاش - امتدادا لكاتب سابق لفرقة باللغة العربية هو العرب وفن السرّح ، في سلسلة للكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويتكون الكتاب من :

- مقدمة
- الفصل الأول : الإسلام
- الفصل الثاني : الهيئة التطبيقية إلى أوروبا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .
- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٣٣
- الفصل الرابع : شكسبير في مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١
- خاتمة
- بيولوجرافيا
- كشافات
- ومن ملاحظتنا على الكتاب :

- الأخطاء المطبعية تشوبه على نحو يستفز الصدر ، ويضيق العين ، ويخرج النفس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالجماء الأمريكي) ، يقتصر حروف الزاء الأخير .
- يفتره أن يقع خطأ مطبع تحت عناوين الكتب والدوريات ، أو يطبعها بالحروف اللاتال
- ما يجده من صفحة ٨ وغيرها .

ص ٢٩ : دسالة حجازي (١٩٥٥) . دون أن ينص : أملا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو أزهاده ؟
ص ٤٩ : صرّح خالنا جازي (السرّح) (اسم كتاب لملي أحمد باكثير) وصراب العنوان فن المسرحية من خلال جازي الشخصية .
ص ٦٣ : تخلص الإيزي إلى تخلص باريز (كتاب رفاعة الطهطاوي) ، صواب عنوانه : في تخلص .

- الفصل الخاص بـ "شكسبير في العربية" لا يضيف جديدا إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بديوي ، وشكسبير والعرب ، أو الدكتور رمسيس عوض ، شكسبير في مصر (انظر أملاه) ، مع ذلك دراسات سابقة بالعربية مثل "شكسبير في العربية" نقد لتراجيحات الخطأ ، بقلم خالد شكري ، مجلة حولو (ديوت) مارس - إبريل ١٩٦٦ ، ص ٣٩٦ - ٤٨٠ . وقد أعاد خالد شكري نشرها في كتاب فرقة الفكر في أفنها الخطأ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص ٥٣٣ - ٧١ .

١٩٨٢

- روبر آل ، والسرّح المصري بعد الثورة ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة السرّح ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصا لمجلة السرّح بانفاق خاص مع المؤلف . يسمى المترجم - وهو ناقد مسرحي جليل - مسرحية أفرد فرج الأولى (سكوت فرعون) (ص ٦٠) وصوابها : صفوت فرعون .

ملاحظات ختامية :

وفي ختام البيولوجرافيا - التي لا تدمي للمنايا وفاء ولا اكثالا - أود أن أقدم بعدد من الملاحظات :

١ - ينبغي أن تكون مرحلة التوثيق للسرّح العربي في الإنجليزية تمهيدا لمرحلة

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's *The Odyssey of Farah Antun*).

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arab Theatre', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', *Theatre Research International*, Vol. V, No. 3. (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's *Arabic Writing Today 2: The Drama*).

Moosa, Mattu. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', *Journal of Arabic Literature*, Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', *Middle East International* (October 1976), pp. 31-32 (on Tawfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', *Middle Eastern Studies*, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126-133.

Prüfer, Curt. 'Arabic Drama', *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol IV, 1925.

Reid, Donald M. *The Odyssey of Farah Antun*, Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago: Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Ritter, H. 'Karagoz', *Encyclopaedia of Islam*, Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. *Selected Stories and Essays*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature: 1) The Drama' and of Tawfik al-Hakim's *The Society Theatre and The Puzzled Sultan*).

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', *Afro-Asian Writings* (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's *Djamila*).

Semaan, Khalil I. T. S. Eliot's Influence 'on Arabic Poetry and Theater', *Comparative Literature Studies*, VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's *Masat al-Hallaj*).

—. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's *Murder in Baghdad*, Leiden, 1972).

—. 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

—. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (November 1979), pp. 517-531.

Shenif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakattheer's *Akhenaton* and Nefertiti and of Tawfik Al-Hakim's *The Bank of Anxiety*).

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play', *Afro-Asian Writings* (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

—. 'From Beirut to Damascus and Amman', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1972), pp. 54-64 (on plays by

Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shadrani).

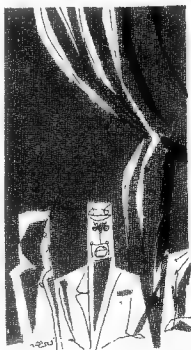
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in *Masat al-Hallaj* and *Murder in the Cathedral*', *The Muslim World*, Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Vatikiotis, P. J. *The Modern History of Egypt*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', *Cairo Today* (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's *The Fate of a Cockroach*).



by Kay Rouchdy. 'The Song of the Bullet' by Amin Bakir. 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri. 'Three Men' by Varoujan Kazandjian. 'War!' by Sami Ibrahim Hanna. 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim. 'Darling Mona' by Fathi Abdelghani Hamed. 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa. 'Flavour to Taste' by Zena Ateek. and 'The Light-house' by Mohamed Ali Sayed Soliman).

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', *Journal of Arabic Literature*, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.

Al-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. *The Origins of Arabic Theater*, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944', 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.) *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', *Prism* (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mueen Bsiso).

Aroudiki, Badr el din. 'Theatre in Syria', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), *Egypt since the*

Revolution, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

———. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. *Shakespeare in Egypt*, Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), *Cairo Studies in English*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

———. 'Islam in Modern Egyptian Literature', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177.

———. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', UNESCO: *Cahiers D'Histoire Mondiale*, Neuchâtel, Switzerland: Editions de la Baconnière, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', *The Jewish Quarterly*, Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 3 (July 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's *Massat al-Hallaj*).

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', University of Toronto *Quarterly*, Vol XXIX, No. 2 (January 1960), pp. 282-296.

———. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian

Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), *Egypt since the Revolution*, George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, London: Methuen and Co. Ltd, 1970, pp. 21-25.

Farag, Nadia R. Youssef Idris and Modern Egyptian Drama, Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Yaqub Sanusi*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', *Western Humanities Review*, Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

——— and Salti Rebecca, 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', *Middle East Forum* (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', *The Middle East Journal*, Vol.

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad**: Poetic Drama, Tr. Khalil Saman, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

—, **The Princess Waits**: A Poetic Drama, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-June 1976), pp. 72-89).

—, **Night Traveller**: A Black Comedy, Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Syria) **The Hunchback Sparrow**: A Play in Four Acts (First scene only printed here), Tr. Mahmud Manzalawi, **Stand**, Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See **Arabic Writing Today: Drama**, below.

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber**: A play in two acts, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

—, 'The Death of Mohammed', Tr. with an introduction by William R. Polk, **New Directions** 15 (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's **Mohammed: The Human Prophet**).

—, **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo: Ministry of Culture), Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author.

—, **Lust to Kill**: A One-Act Play, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1971), pp. 95-107.

—, 'The People of the Cave: Act One', Tr. in John A. Haywood, **Modern Arabic Literature 1800-1970**, London: Lund Humphries, 1971, pp. 219-234.

—, 'Ceremony of Abu Simbel', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87.

—, **'Death Song**: Tragic Lament for the Two Egypts', Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott **New Middle East**, No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

—, **Fate of a Cockroach and Other Plays**, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca, My Homeland', Tr. Nihad Salem, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's **Acre, My Homeland**).

Fayad, Tawfik (Palestine). **The House of Madness**: A Play in 2 Acts, Tr. Shafik Magar, **Lotus: Afro-Asian Writings** (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). **Sidi Faraj**: A One-Act Play, Tr. Rosette Francis, **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi. 'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cachia, **Journal of Arabic Literature**, Vol. V, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays**, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe')

Anthologies

Abdel Wahab, Farouk (ed.) **Modern**

Egyptian Drama: An Anthology, Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. **Egyptian One-Act Plays**, London: Heinemann, 1981 (Plays by Tawfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalsour, Mahmoud (ed.). **Arabic Writing Today: Drama**, Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebal, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr. Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Teymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Nuima' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Medhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodman, David (ed.) **Egyptian One-Act Plays**, Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays, and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attout' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of

بيلوجرافيا المسح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ اعداد: اعتدال عثمان

عصام بهي

محمد بدوي

- ابراهيم وضوان .
السريسي
آله التسجيل
المنصورة . م . طرمان . ١٩٧٢
- أحمد زكي عازة :
الشهاب الأخضر مسرحية شعرية
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- أحمد سعيد :
الشيحان
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠ (عرضت
١٩٦٥)
- أحمد شوقي القصبري .
حولة بنت الأزود : الصحابة الفارسة - تاريخ حقيق في قالب مسرحي
السايقون إلى الإسلام - سنة ١٩٧٧
شروق الإسلام في مصر - سنة ١٩٧٨
الكويث : دار القلم ١٩٧٥
- أحمد صفق الدجاني :
هذه الليلة الطويلة
القاهرة : مكتبة الأجلو . ١٩٧٢
- أحمد عبد اللطيف بدر .
السلام عليكم . مسرحية بالعامية
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨
- أحمد القديري .
احلام قرطاج
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤
- ألفريد فرج :
- التار والرفيتون
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠
- ألفريد فرج وآخرون :
مسرحيات فصل واحد
كتابات جديدة . ١٩٧٠
- عسكر وحرامية (طبعة ثانية)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- جواز على ورقة طلاق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- أمين بكير .
فجر روماد
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١
- أمي يوسف غراب :
زوجة وجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٤
- أنور عولوك :
التيران . ل . ا . م .
القاهرة : دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠
- أنور ماضي :
قهوة الأريين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- أنيس منصور :
جمعية كل والشكر - طبعة ثانية -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠
- بدر الدين هاشم :
على عيبك يا ناجر
الخرطوم : الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

- توفيق الحكيم
مجلس العدل
للقاهرة مكتبة الآداب . ١٩٧٢
- جمال سليم :
- حالة متاعرة جدا
- نغمات
القاهرة . مختارات الجديد . ١٩٧٥
- العصب
الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- جمال عبد المصنود .
حكاية ثلاث بنات
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- الحبيب بو الأحرار
مراد الثالث
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- حسن أحمد حسن :
تنويعات على حكاية شعبية
إخوان الصفا
الندس
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- حسن حنافة :
إليكم الجديد
ليبيا - طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧
- حسن الزمرلي .
جوقنا
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- حسن عبد ربه .
حكاية ومقتل حسن النابسي
القاهرة : دار الحنا للطباعة . ١٩٧١
- حبيب الكيالي
في خدمة الشعب
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٨
- حسن أبو المكارم وعلي حسن حمودة .
عروس البحر الأبيض الإسكندرية . (مسرحية شعرية)
الإسكندرية : دار المعارف . ١٩٧١
- حسن إسماعيل مكي :
المدنية الفاضلة (مسرحية فلسفية)
بيروت : دار مكتبة الحياة . ١٩٧٠
- حسن رشدي .
الحدهان
مثلها المسرح القرصي . ١٩٧٤
- عائلة محي الدين البرادعي :
الروح
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦
- خليل مطران
الفضة والقتل - إعادة طبع
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٦
- رافقت الدويري
قطعة بسج ترواح
القاهرة : مجلة مادي المسرح - ١٩٨٠
- رشاد رشدي
- حلاوة زمان
- نور الظلام
القاهرة . الحية المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- رحلة خارج السور
- انطرح ياسلام
- عيال الظل
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- محاكمة عم أحمد الفلاح
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- حسين شامينا
الحية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- الرجل والحبل
- رحلة البحث عن الله
القاهرة . مجلة الجديد . ١٩٧٥
- شهر زاد
القاهرة : دار مجلة الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٦
- رؤوف مصدق
لومونيا - التلق
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠
- رياض عصمت .
الحفاد يلبق بانبيون
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨
- مجموع في كيل طويل
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٩
- زكي أحمد حسن
ثلاث مسرحيات .
- ثورة في بيرزخ عبد الناصر
- عالم عن زجاج
- هجوم ذري
القاهرة : الناشر العربي . ١٩٧٢
- زكي عمر :
طلوع الروح
القاهرة . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧
- سعد الدين محمود جعفر
الطلق
القاهرة . الحية المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- سعد مكاوي :
- ليت ولحي .

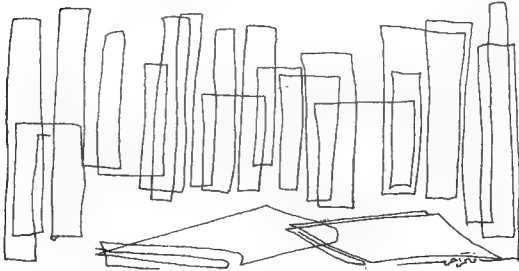
- القاهرة الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٣
- شهرة
القاهرة دار المعارف ١٩٧٥
- سعد الدين وهبة
- رأس المثلث
- ياسلام سلم .. الخيطه يتكلم
القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- الاسناد
مجلة نادى المسرح بالقاهرة . ١٩٧٩
- الوزير شال الللاجة
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠
- سعد الله ونوس
- حكايا جوفه الخاليل ومسرحيات اولى (طبعة ثانية)
بيروت . دار الآداب . ١٩٧٧
- فهد الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)
- بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- حفل مهر من اجل ٥ حزيران
بيروت . دار الآداب . ١٩٧٠
- الخيل بالملك الزمان - (طبعة ثانية)
ومغامرة رأس الملوكة جابر
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- الملك هو الملك
بيروت دار ابن رشد . ١٩٧٧
- سهرة مع ابي خليل القبالي - (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- سعيد المقدم
أيام العمر . او الشتاء الأخير
القاهرة دار نشر الثقافة . ١٩٧٥
- سلطان سالم :
نادى المترجمين (مسرحية من فصل واحد)
بيروت . ١٩٧٤
- سليمان الحكيم
تقترض على جنود الزمن
القاهرة دار الثقافة العربية للطباعة . ١٩٧٣
- سليمان عزيز
مسرحية حمسة وعيسية
القاهرة . مطبعة الوفاء الجديدة ومكتبتها . ١٩٧٠
- سمير مهران .
ست الملك
القاهرة : دار الحنة للطباعة . ١٩٧٨
- السيد الشوربجي .
- الزنابة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- ممنوع المصحك
القاهرة . مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨
- شوق حميس
سندباد
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- شوق حمر الله
قلق الآلهة وتجرد الزمائل
بيروت الدار الشرقية للطباعة والنشر . ١٩٧٥
- شويخ بن فراج .
الأمم الصانع
تونس الدار التونسية . ١٩٧٤
- صعوت شعلان
عجوزات في امس
القاهرة . مجله نادى المسرح . ١٩٨٠
- صلاح والتب
- الحب في حاراتنا
القاهرة ١٩٧٣
- الزهرة الخفية - هند حجاز الحكيم - شرين - الأزمنة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة
- هي ودوريش (الحلوف)
- عيوط الصكوك
- ملكة البحر (الانتقام)
- رينوشكا (روح العدل)
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- صلاح عبد الصبور
- بعد أن يموت الملك . - مسرحية شعرية
القاهرة المؤسسة المصرية للدراسات والنشر . ١٩٧٣
- ليل وانينون . -
القاهرة الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠
- صلاح مختار
٣ مسرحيات شاحكة
القاهرة . مطبعة الحرفة . ١٩٧٠
- صوفى عبد الله
- شيء أقوى مما
القاهرة : روايات الخلال . ١٩٧٥
- فتن عن الرجل
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- ٤ مسرحيات شاحكة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- طلال محمود
انظروا .. في .. حنايتك
القاهرة : ١٩٧٠
- عارف علوان :
هلال بابل
القاهرة . مطبعة الخليل . ١٩٧٥
- عامر النجار
سلوتر وأنا
القاهرة : مكتبة الأملح . ١٩٧٨

- عبد الأمر معلل
مظافة دخول الى الخيمة
بغداد - دار الحرية للطباعة . ١٩٧٤
- عبد الرحمن حقيق
الزنجي الأبيض - تقديم - القريد فرج
طرابلس - ليبيا . الدار القومية العربية للكتاب . ١٩٧٦
- عبد الرحمن الشرفاوى
- وطنى عكا
القاهرة - دار الشرق . ١٩٧٠
- النسر الأحمر
القاهرة - دار المعارف . ١٩٧٨
- عبد الرحمن عازر .
الاضال الخسنة
تونس - الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- عبد الرحمن محمد الميضى .
الحريف
(مسرحية من فصلين نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان
« الحبول »)
ليبيا . الدار العربية للكتاب . ١٩٧٦
- عبد العاطى جلال .
مأساة أروطين - طبعة ثانية
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧
- عبد الغلظ فريالة .
مسرحية الخلاص
الإسكندرية : شركة الإسكندرية للطباعة والنشر . ١٩٧٢
- عبد الغلظ فزائى .
الصلاح الفصح
القاهرة : عالم الكتب . ١٩٧٠
- عبد الله الطرسى .
- المشخصات
- حادث القرن العشرين
القاهرة . مؤسسة روز اليوسف . ١٩٧٢
- عبد الله الكبير
هاتف من التاريخ
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣
- عبد الملك نوري .
حشب وعسل
بغداد : وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة . ١٩٧٣
- عبد المنعم سالم :
- القصص والمأز والخلاص
(مسرحيات مختارة)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- لأن ولأمم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- رواج كل المصور
- التحقيق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- عبد العزيز حلال
القطار
دمشق . اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦
- عبد دياب
ابن بهانه
القاهرة . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧٢
- عبدى مرقس
- فير يامين - مسرحية شعرية
بيروت - مؤسسة الرسالة . ١٩٧٨
- ديوجين الحكيم
بيروت - مؤسسة الرسالة . ١٩٧٧
- الألتيتيد - مسرحية شعرية
بيروت - مؤسسة الرسالة . ١٩٨٠
- عز الدين إسماعيل
محكمة رجل مجهول - مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- عر الدين الملقى
- ديوان الزنج
تونس - الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- ثورة صاحب الحمار
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧١
- مولاي السلطان الحسن الحطحي
ليبيا . طرابلس . الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧
- عصمت سيف الدولة
إعدام السجان
بيروت - دار المسيرة . ١٩٧٨
- عطية مرقس .
إبلاوح والنهاودة وبكرة
القاهرة . مطبعة النصر . ١٩٧٠
- عل احمد باكثير .
- أبطال القادسية
الكويت : دار البيان . ١٩٧٠
- من فوق سبع سموات - سبع مسرحيات إسلامية
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣
- الفرعون الروع .
القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٧٧
- قصر المودج
القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٧٨

- عمرو بن سالم
يوم الثلاث
دمشق إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩
- عمر الحميدى
الريح
بيروت مؤسسة الرسالة . ١٩٧٩
- فايزة ماير لينغ
(مسرحية شعرية)
عشتان مرقم
بيروت - عويدات ١٩٧٥
- فؤاد حجازى واحرون
الأس الى مامههاش - ومسرحيات أخرى
القاهرة جميعه رواد قصور وبيوت الثقافة بالمعهد
فتحى وهبولى
- موسى نؤلف كتابا
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١
- ملحرون
القاهرة . دار الهلال . ١٩٧٢
- ناظر وهف
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- فصح تشارلى .
مصر المحالدة (القياس ح)
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- فاروق خورشيد
أيوب
القاهرة ١٩٧٠
- فوزى فهمى أحمد
- القاريس والأسيرة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- عودة الغائب
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- كامل حياطة :
الزجاجة تعيش حياتن - مسرحية ومجموعة قصص -
القاهرة الطبعة القانونية . ١٩٧١
- كامل الكفرادى .
- عروس النيل
القاهرة : دار آتون . ١٩٧٧
- لحظة ومسرحيات أخرى
القاهرة دار آتون للنشر . ١٩٧٧
- كلإسماعيل :
نقب لى حناط المكي - مسرحية شعرية
القاهرة : مطبعة الحرقة . ١٩٧١
- مازى مسعود :
تجليات عصرية
القاهرة : دار التاليف والنشر للكنيسة الأسقفية . ١٩٧٣
- مر شهر زائد
القاهرة . مكتبة مصر ، ١٩٧٨
- الشيماء . شاذية الإسلام
القاهرة مكتبة مصر . ١٩٧٩
- على حسن طرفة
البطانة ٦٦
القاهرة . دار الشروق . ١٩٧٦
- على سالم
- أبت الى قنط الوحش
القاهرة . دار الهلال . ١٩٧٠
- المثلث يدسحوى القرية
القاهرة . روز اليوسف . ١٩٧١
- ولا الطاريت الزرق
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١
- عملية روح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٤
- أولادنا فى لندن
القاهرة - دار الشعب . ١٩٧٥
- بكتوريوس فى حكم الشعب
القاهرة دار الموقف العربى للصحافة والنشر والتوزيع ١٩٧٨
- كوميديا أوديب (أنت الى قنط الوحش)
- البوفيه
- بر القبح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٦
- مدرسة المشاهدين
القاهرة : مكتبة مدبولى . ١٩٧٩
- المصالح الكافى . ١٩٧٩
- الملاحظ والمهندس
القاهرة : مجلة نادى السيثا . ١٩٧٩
- عل سلطان
- جزيرة النيل الأحمر
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨
- لادوآزورى
بيروت : دار المسيرة للصحافة
والطباعة والنشر ، ١٩٧٩
- على السويدي :
غارة ملحمة أكتوير (مسرحية زجلية)
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧٩
- على عطلة عرسان :
- السجن ٩٥
دمشق : إتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٤
- الاقنعة
دمشق : إتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٩

- ماهر عريان :
على أبواب القردوس
القاهرة . ١٩٧٦
- مجدى إدوار .
ساعة الخط مانتروست
القاهرة مطبعة دباب . ١٩٧٦
- مجدى فرج .
لمد السعوط
القاهرة المجلس الأعلى للفنون والآداب . ١٩٧٨
- محبوب صبر .
البحر في السمكة
القاهرة العرف للنشر والتوزيع . ١٩٨٠
- محمود عبد الرحمن
- حفلة على الحاروق
- عريس بيت السلطان
القاهرة . روز اليوسف . ١٩٧٨
- محمد إبراهيم أبو سنه
حصرة المغرب
القاهرة المطبعة المصرية . ١٩٧١
- محمد أبو العلا السلامون
الحال
القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١
- محمد أحمد أبو غربية
مشاعل ودهاء
القاهرة : ١٩٧٤
- محمد جبريل .
الظفر التزاماء في الأدوية الزرقاء
القاهرة ١٩٧٢
- محمد الشرقى
- الباب بعد
الدهاء مطبعة العلم . ١٩٧٠
- الانتظار لن يطول
القاهرة . مطبعة العلم . ١٩٧٠
- محمود دياب
- نبال الحصاد
القاهرة . المطبعة المصرية العامة لتأليف والنشر . ١٩٧٠
- باب الفرح ، وجلى طيب في ثلاث حكايات
القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب (مسرحة ممتارة) ١٩٧٤
- وصول من قرية تيمية للاستيطان عن مسألة الحروب والسلام
القاهرة . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٥
- ارض لا تبت الزهور
القاهرة : مجلة ناعى المسرح . ١٩٧٩
- محمود على حسن
- موزونة
القاهرة المطبعة العالية . ١٩٧٨
- مسرحيات مصرية من فضل واحد :
إشراف حمدي السكوت تقدم فالح وودمان
قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣
- محمود فوزى الزكي .
- الفينسكه نعل لوبا
القاهرة : دار وهذان للطباعة والنشر . ١٩٧٢
- مسرحية الرجل وقصص اخرى
القاهرة . مطبعة دار نشر الطفلة . ١٩٧٢
- مسرحية قبضة السيوف وقصص اخرى
القاهرة : دار وهذان للطباعة . ١٩٧٢
- مصطفى بركات :
بعد البناية - طلال السحاب (مسرحيات)
القاهرة : المطبعة المصرية . ١٩٧٣
- مهي الدين حميد
السؤال .. او حكاية الطبيب صوفان بين ليبيا وما جرى له من العجيب
والغريب .
بغداد : الجمهورية العراقية - وزارة الاعلام . ١٩٧٦
- مصطفى حلاج
الدراويش يطعنون عن الحليفة - طبعة ثانية
بيروت دار الفارابي . ١٩٧٩
- مصطفى الفارسي والتيجان زليلة .
الأعيان (مطورة في ثلاث عشرة لوحة)
تونس : الفار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- مصطفى كامل :
فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التي كتبها الزعم مصطفى
كامل)
عقيق وتعليق عيسى شفي
المطبعة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- مصطفى محمود .
- الشيطان يسكن في بيتنا
القاهرة : دار النهضة العربية . ١٩٧٣
- هوما
القاهرة : الناشر العربي . ١٩٧٢
- الاسكتندر الأكبر -
بيروت : دار النهضة العربية . د ت
- معن بسيسو .
- ثورة الفلاح
القاهرة . المطبعة المصرية العامة لتأليف والنشر . ١٩٧٠
- شعلون ودليلة - مسرحية شعرية
القاهرة . المطبعة المصرية العامة لتأليف والنشر . ١٩٧١

- ممدوح عدوان -
محاكمة الرجل الذى لم يحارب
بغداد . وزارة الإعلام . ١٩٧٢ .
بشرت مع . كيف تركت السيوف ؟ عن دار ابن رشد - بيروت ١٩٨٠
- من قطان
غروب مدهونة اذرق
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- ميخائيل رومان
ليلة مصرع جيفارا العظيم
القاهرة . ١٩٧٢ (عرضت ٦٨ - ١٩٦٩)
- البدائي بن صالح :
زوال في قل ايب - مسرحية شعرية
تونس . الدار التونسية . د . ت .
شبيب الزباني - بديع حبرى :
ريا وسكينة
القاهرة : دار العلم للطباعة . ١٩٧٣
- شبيب سرور
قولوا لمن الشمس
القاهرة : مكتبة مديوني . ١٩٧٢
- شبيب محفوظ :
الشيطان يحفظ (مسرحيات ورواية قصيرة)
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩
- نسيم مجلى :
الفضية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- نعري الخوزي :
عصمة فضول مسرحية - حافلة عشاء - أمه تطلب الحياة
- على الباطي تفتور الدوائر
- باسم الحفاد وهارون الرشيد
- صمغون الحب
دمشق : مكتبة اطلس . ١٩٧٤
- نوران عاشور :
- سر الكون
- القاهرة . الهيئة المصرية العامة للنشر . ١٩٧٠
- لعبة الزمن
القاهرة : المركز العربى للبحث والنشر . ١٩٨٠
- اجليل الطالع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- برج الدمار
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- رقاعة الطوطى (بشرى القظم)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- مسرح نيران عاشور ويضم مسرحيات المجلدات
- الناس الى تحت - الناس الى فوق - بجا أو نطة - جنس الحريم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- هارون هاشم رشيد
الدوال
القاهرة . دور يوسف . ١٩٧٣
- حلال ناجي :
نهاية رئيس
بغداد : مطبعة المعارف . ١٩٧٠
- وليد اعلاصى :
الصراط
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦
- يسرى البندى :
رابطة العلوية
القاهرة . مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠
- يوسف إدريس :
شعر مسرحى : القصص الكاملة لمسرحيات .
- الفيل
- للزهرة الارضية
- المظلمة
- الحزن الثالث
- جمهورية فرحات
- ملك القطر
- المظلمة المخرجة
- بيروت : الوطن العربى . ١٩٧٤



الأب لويس شيخو .. طبعته الأولى
مكتبة الآداب ومطبعها .

• نبض الفكر

قراءات في الفن ولأدب

صلاح عبد الصبور

تقديم د . عز الدين إسماعيل

الناشر : دار المربخ بالرياض

التوزيع ج . م . ع المكتبة الأكاديمية

الماب الأزرق

فؤاد فتدبل

الطبعة الفنية ١٩٨٢

للملاب الرجعية من كيريجورد إلى

جان بول سارتر

تأليف : ريجيس جوليفيه

ترجمة : فؤاد كامل

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢

لامية العرب

لشفرى

د . عبد الجلم حتى

مكتبة الآداب ومطبعها .

• أوضح المسالك

إلى الفية ابن مالك

ومعه كتاب

تأليف : عبد نعال الصميدى

مكتبة الآداب ومطبعها .

• نشيد الانشاد

نوفيق الحكيم

مكتبة الآداب ومطبعها

• ملامح داخلية

نوفيق الحكيم

مكتبة الآداب ومطبعها

كتاب « شعراء الصحراوية »

جمعه ووقف على تصحيح طبعته الأولى

للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة غريب

٢٤١ شارع كامل صديق (الفيالة) ش : ٩٠٢١٠٧ - ص . ب ٦٣ - الفيالة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- | | | | |
|--------------------------------|---------------------|---------------------------------|---------------------|
| • قصص من القرائن | • نزيه صادق | • هذا النوع من النساء (الرجعية) | • نزيه صادق |
| • اعجاز النظام القرائن | • احمد فريد سمح | • عندما يكن الرجل (رواية) | • احمد فريد سمح |
| • الحقيقة عند الفيلسوف السامري | • حسبه محسن | • زمره المهر والفرد (رواية) | • حسبه محسن |
| • عمر بن العاصم | • اقبال بركت | • الغرير كدولة مرة (رواية) | • اقبال بركت |
| • آخر رسالته | • يوسف فزيع | • بنات الجبل | • يوسف فزيع |
| • خالقه على بن ابي طالب | • اساميل ديك اليريه | • حب تمت الدراسة | • اساميل ديك اليريه |
| • عالم الاصحاح الديني | • اساميل ديك اليريه | • تجربة حب | • اساميل ديك اليريه |

محمد عزال

احمد عبد الوهاب

د. نظير لوقا

د. نظير لوقا

مأمون غريب

مأمون غريب

د. زياد عيلاني

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثاً

من سلسلة أعلام المسرح الفخيم

يقام إيليا الحاوي

- ١- ايسنخياوس ٢- سوفوكليس
- ٣- يوربيديس ٤- بيراندلو
- ٥- شكسبير ٦- أوفيد

وصدر بقم الكتورة هذرقوا

- المفضل إلى المسرح العربي
- المسرح في مجال الأدب وعلم النفس
- سلسلة روايات الأدب الفرنسي الكلاسيكي
- مسرحيات
- موليير راسين، كورنيل

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالسبئية والتعليم
الأعمال الكاملة للذكور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasretil st CAIRO, EGYPT PO BOX 158
phone 742168 / 754301 744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX 92336
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Publishers Distributors
Po Box 3176 - Cable KITALIBAN - Beirut
Lebanon Phone 237517-254054
TELEX KTL22865 - E

يصدر
قريباً
العقاد

من سلسلة
أعلام الأدب
المعاصر
في مصر

د. عمري السكوني

كتب متخصصة بالفلسفة
والمناطق • المكتبات الشعبية
المعاصرة • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية

- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية
- شرح مقامات الحريري
- شرح مقامات الزمخشري
- شرح ديوان أبي تمام

دار الكتاب المصري

طبع دار الكتاب اللبناني
٣٣ شارع جمال القاهرة - بوليا : كلاس
٧٤٤ ٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤٦٨
ص ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT: 134 K.T.M.
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت ص ٣١٧٦ بوليا : كلالان

ت ٥٠٨٣٤ / ٥٢٧٣٧ / ٥٠١٩٤١ LE K.T.L 22865

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● محمود حسن إسماعيل <ul style="list-style-type: none"> ◦ أغاني الكوخ ◦ صلاة ورغص ◦ قارب قوسين ◦ لايد ◦ نهر الحقيقة ● فوزى العتيل <ul style="list-style-type: none"> ◦ عبر الأرض ◦ رحلة في أحادي الكلمات ● جميل محمود عبد الرحمن <ul style="list-style-type: none"> ◦ أزهار من من حديقة المنق ● محمد مهران السيد <ul style="list-style-type: none"> ◦ بدلا من الكذب ◦ الدم في الحدائق ● يوسف بطروس <ul style="list-style-type: none"> ◦ أغاريد ◦ من القلب ● يوسف عز الدين <ul style="list-style-type: none"> ◦ لغات الحياة ● بدر توفيق <ul style="list-style-type: none"> ◦ قيامة الزمن المفقود ◦ رماد العيون ● ملك عبد العزيز <ul style="list-style-type: none"> ◦ أغنيات الليل ◦ أن المس قلب الاشياء ◦ بحر الصمت ◦ قال المساء | <ul style="list-style-type: none"> ● أحمد عبد الرحمن الشراوى <ul style="list-style-type: none"> ◦ أوراق عاشق ● د. أحمد هيكل <ul style="list-style-type: none"> ◦ أصداء الناي ● مبروك المغربي <ul style="list-style-type: none"> ◦ من الوجدان ● ملوح كرم <ul style="list-style-type: none"> ◦ بوح الماشق ● كامل أيوب <ul style="list-style-type: none"> ◦ الطوفان والمدنية السمراء ● كمال عمار <ul style="list-style-type: none"> ◦ أنهار للتح ◦ صياد الوهم ● كمال نشأت <ul style="list-style-type: none"> ◦ كلمات مهاجرة ◦ ماذا يقول الربيع ◦ أحل أوقات العمر ● محمد إبراهيم أبو سنة <ul style="list-style-type: none"> ◦ أجراس المساء ◦ تأملات في الثلث الحجرية ● محمد الفنى حسن <ul style="list-style-type: none"> ◦ سائر على الدرب ● محمد عبد المحلى المشيرى <ul style="list-style-type: none"> ◦ ديوان المشيرى | <ul style="list-style-type: none"> ● مهيार الديبلى <ul style="list-style-type: none"> ◦ ديوان مهيار الديبلى ● نشأت المصري <ul style="list-style-type: none"> ◦ الزهرة بين شرائع اللهب ● وفاء وجدى <ul style="list-style-type: none"> ◦ ماذا تمنى الغربة ◦ الحب في زماننا ● أحمد عبد المحلى حجازى <ul style="list-style-type: none"> ◦ مدينة بلا قلب ● أحمد عنتر مصطفى <ul style="list-style-type: none"> ◦ مأساة الوجه الثالث ● محمد أبو دومة <ul style="list-style-type: none"> ◦ السفر في أنهار الظأ ● نصار عبد الله <ul style="list-style-type: none"> ◦ أحزان الأثرمة الأولى ● الأعيال الكاملة لبيم التونسي <ul style="list-style-type: none"> ◦ حيان والمرأة ◦ الفن والمرأة ◦ بيم والتاس ◦ بيم باقدا للحياة ◦ بيم وحياة كل يوم ◦ بيم والحياة السياسية ● ماجد يوسف <ul style="list-style-type: none"> ◦ ست الحزن والجمال |
|--|--|---|



Everyday life. She reviews two of his plays: *La Demande d'Emploi* and *Théâtre de Chambre* drawing the conclusion that through the «*Theatre of Everyday Life*» represents an important phenomenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so far dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the *Theatre of the Absurd* as practised by *Taymad*, the documentary theatre as practised by *Bu^calu*, and the political theatre as practised by *Barashid*. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer *Abd al-Rahman ben Zidān* entitled «*The Literature of War in Morocco*», in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as *ʿAwḍit al-ʿAwḍān* (*The Return of the Villains*) by *Moḥamed Ibrāhīm Bu^calu*, *Wādī al-Makhazin* (*The Valley of the Storehouses*) by *Hassan Moḥamed al-Tarbiq*, *Nar Taht al-Gailid* (*Fire under the Ice*) by *Ahmed Bin Memonon*, and *Ma^crukāt al-Muluk al-Thalatha* (*The battle of the Three Kings*) by *al-Tayyib Sadiq*, *Abd al-Rahman Zidān* defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Moroccan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Moroccan theatre has accomplished

important achievements, qualitatively and quantitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of *ʿAbd al-Karīm Barashid*.

From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, *Amir Salama* deals with the *Egyptian Regional Theatre* which has become an important phenomenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this *Regional Theatre* has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of *Ali Zabaq* or *al-Malik hawwa al-Malik* (*The King is the King*) many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of *Layālī al-Ḥaṣād* (*The Harvest Nights*).

After a review of the practical problems of the *Regional Theatre*, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by *Ibrāhīm Sa^cʿāfi* entitled *The Origin of Drama in Palestine*. This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant, as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neglected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather balatant and crude manner.



Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Kostandi

THIS ISSUE ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are *Home* and *No Man's Land* by David Storey. From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emotions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samir Sarhan takes us to the United States in his study entitled *Contemporary trends in the American Theatre*. He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restricted to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following:

The Commercial Theatre on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.

The Serious Theatre off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, and Edward Albee.

The Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.

The Experimental Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwrighting, direction and performance.

The Regional Theatre which is the theatre spread all over the United States.

The Theatre Workshops which are workshops for the creation of new theatrical arts.

The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director Grotowski who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the *Poor Theatre*. Worthy of mention also are Peter Schumann's efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, Ahmed Zaki, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre, with a study of the *Living Theatre*. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary *Avant Garde* theatre. Members of this troupe are pacifists, anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the *Theatre of Cruelty*, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where Samy As'ad tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre, - the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the Brechtian fashion. It also takes up a position opposed to that of the *Theatre of the Absurd* inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of Brecht. The writer then discusses the theoretical propositions of Michel Vinaver who is considered as one of the most important writers of the *Theatre of*



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity.

In **Artaud's** theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, **Artaud** was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozine Gawdat 'Ousman tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. **Naghib Fıyaz Andriwas** tells us about

the theatre of Anger, initiated by **Osborne's Look Back in Anger**, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that **Osborne** has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is **Look Back in Anger** a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, **Osborne** has not attempted to establish the identity of his revelational characters through contrast with non-revolutionary characters—characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the Theatre of Anger we turn to a study of the «Psychological Theatre» by **Mohamed 'Esani**.

The writer of this study reminds us that though, after **Bergson's** theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in **Joyce's** and **Virginia Woolf's** fiction, **Eliot's** and **Pound's** poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The Epic and the Absurdist Theatre prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence—in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the «Brechtian Mask» by 'Ahmed Ithnān. This is basically a study of Bertolt Brecht's Epic Theatre in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of Brecht's theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of Brecht's Epic Theatre. The writer traces the origin of this concept to Hegel and Marx, to the Russian formalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of Brecht's contribution. Brecht uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic presuppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

The writer observes that Brecht's theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by Brecht's theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of Brecht's theatre on Sa'ad Allah Wanūs, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article «Manifestations of Alienation» by Mohamed Badawi.

Wanūs, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of Brecht to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of Wanūs's most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the complex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with Hafiza Mohamed Abd al-Mon'im to the theatre of Antonin Artaud, whose name is closely linked with the Theatre of Cruelty, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. Artaud was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. Artaud tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological



No'mān 'Ashūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of 'Abd Allāh al-Nadīm, and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupation of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the George Abyyad Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are: those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre, during the sixties, which witnessed an inundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. 'Ibrāhīm Hamāda tells us in his study entitled «Tawfiq al-Hakīm and the Quest for a Theatrical Form» that this quest was initiated by two major playwrights, Yousef Idīs in his well known articles in «al-Kātib» and Tawfiq al-Hakīm in his book

Our Theatrical Form. This study is a review of al-Hakīm's theory and ideas and an examination of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Hakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, al-Hakīm deals with three elements of this tradition (al-Turīth) and these are; al-Hakawāf (the popular narrator) al-Riwi and al-Hakī (the narrator and the story teller respectively); al-Moqalidāfi: (the impersonator) al-Moqalid and al-Moqalidda (the male and the female impersonator respectively) and al-Madīh (the eulogist). Al-Hakawāf's role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for al-Moqalidāfi (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For al-Hakīm he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to al-Hakīm he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews al-Hakīm's practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that al-Hakīm's theory seems to be all but impossible, and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre, where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that **Foad Dawara** chooses to deal with in the third study in this issue — namely the resurrection of Isis by **al-Hakim**. He traces a number of elements in **al-Hakim's Isis** to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that **al-Hakim** in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when **al-Hakim** presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and **Horus**, **al-Hakim** makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that **al-Hakim** uses one of the characters of the play, that of **al-kadh** as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director **Saad Arjaash** entitled **The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director**. This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-form which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists,

foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and excitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitimate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. **Jacques Copeau**, the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

Mo'ann Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance**. This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hussein** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam**. Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition (**al-Turath**) must stem

from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the repertory of the tradition (**al-Turath**) partly represented by **«al-Ta'azzi»** (lamentations) and partly represented by **«Babat»** (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such **«Babat»** (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Daniyal al-Muqbil's** three best known **Babat**. He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Daniyal** (**Scenes from Ibn Daniyal**) coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfiq al-Hakim has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherezade** he likens Scheherezade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel **ʿAwdat al-Roh (The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.

مجلس الخدمة العامة للكتاب



Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

ETIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Isam Bahiy

Mohammed Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

DRAMA TRENDS AND ISSUES

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.

فصول

الشيخ محمد بن عبد الله

القضية القصيرة
أجملها وأقضاها

٤

الطبعة الأولى : ١٩٨٢

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ أَعَادَهُ اللَّهُ دَائِمًا بِالْيَمَنِ وَالْبَرَكَاتِ



إن العيد مناسبة تجتمع فيها الأسرة في سعادة وبهجة. ولكن تتوافر أسباب السعادة والبهجة للأسرة بفضل الله ونعمته، لا بد من التخطيط لحياتها وتنظيمها. والتخطيط لحياة الأسرة وتنظيمها هو مسؤولية الأب والأم.

يقول الحديث الشريف: كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته
ويقول الحديث الشريف أيضا: أنتم أدرك بشئون دنياكم
صدق رسول الله

إن مجتمعنا يحتاج في هذه المرحلة من تطوره إلى تنظيم الأسرة.

الأسرة الصغيرة = حياة أفضل

توجهوا إلى أقرب مركز أو وحدة أو عيادة لتنظيم الأسرة
تحصلوا على المعلومات والإرشادات



مع تحيات
مركز الإعلام والتعليم والتوعية
الهيئة العامة للاستعلامات

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الرابع

يوليو-أغسطس

سبتمبر ١٩٨٢

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القبط
مجدى وهب
مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل
نائب رئيس التحرير
جابر عصفور
مدير التحرير
سامى خنشة
سكرتيرة التحرير
اعتدال عثمان
الإخراج الفني
فتحي أحمد
السكرتارية الفنية
أحمد عنتر
عصا مبهى
محمد بدوى

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارًا للأفراد ٢٤ دولارًا للهيئات .
مطابقًا إلى مصاريف البريد (البلاد العربية) - ما بهاميل
(دولار) .
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

خطة فصل - طلبة المصرية العامة للكتاب شارع كرديش
التل - إيلاني - القاهرة - ج.ع.م - تليفون الخطة
٧٧٥٠٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الاعلانات :

يقطع عليها مع إدارة الخطة أو مندوبها المصلين

الأسعار في البلاد العربية :

لكتبت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالًا قطريًا - البحرين دينارًا
ونصف - العراق دينارًا وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -
الأردن دينارًا وربع - السعودية - ٢٠ ريالًا - السودان ٢٥٠ كرتًا -
عمان ٧٠٠ و ٢ دينارًا - الجزائر ٢٤ دينارًا - المغرب ٢٤ درهمًا - اليمن
١٨ و ٢ ريالًا - ليبيا دينارًا وربع .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ كرتًا ، ومصاريف البريد
١٠٠ كرتًا .
ترسل الاشتراكات عمالة بريدية حكومية .

محتويات العَدَد

٤	أنا قبل رئيس التحرير
٥	هذا العدد
١١	فن الجهر في زنا القصص شكرى عباد
١٩	خصائص القصص البائسة وجمالياتها صبرى حافظ
٢٣	بنية الرواية وبنية القصة تأليف : فيكتور شكولوفسكى
٢٧	القصة القصيرة : الطول والقصر تأليف : طارق فوز برشت
٥٩	والرسول إلى الألفاظ أحمد القزوي
٧٣	الرواية القصصية عند محمود البدي أحمد كمال زكى
٨١	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ حلمى بدير
٩٣	قصص يوسف إدريس القصص لحن مضمون م. م. كبر شريك
١١٥	إشكالية الخوف في القصة القصيرة سيد حامد النجاشي
١٣٣	مفاهيم من ساحة القصة القصيرة في السبعينات إدوار الخراط
١٥١	القصص السوبوتوي لفرح القصة القصيرة سمير حجازي
١٦٩	التمثيل النفسى والقصة القصيرة فرح أحمد فرح
١٧٩	القصة القصيرة واقعية للكان سامية أبعد
١٨٧	لأرياسية في القصة القصيرة نادية كامل
١٩٧	القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة آمال فريد
٢٠٩	مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينات نعم عطية
٢٢٣	تجربة البرث بين الأدب العربى والقصة المصرية ماهر شوقي فريد
٢٣٩	القصة القصيرة في الخارج العربى والجزيرة العربية نورية الرواس
٢٥٧	القصة القصيرة من خلال تلاميذ
٢٦١	قراءة في واقعية القصة القصيرة من خلال قصص كتابها عز الدين إسحاق
٢٦٩	الواقع الأدبى
٢٧٠	تجربة قلبي ليلى إبراهيم
٢٧٠	الكتاب في القبال
٢٧٠	متاهات أدبية
٢٧٩	عناصر البررة الفلسطينية في قصص هسان كفتال
٢٨٩	القصة القصيرة
٢٩٥	عالم سعد مكارى وذاكرته طه وائى
٣٥١	عالم محمد الباقى حسين حمودة
٣٥٥	القصة القصيرة عند زهير الشاب محمد يوسف
٣٥٥	عالم غياة الشراوى رمضان بطاوى
٣٦٠	الدوريات الأجنبية
٣٦٤	عرض دوريات إنجليزية
٣٦٧	عرض دوريات فرنسية
٣٦٧	رسائل جامعية
٣٧١	مناقشات
٣٧٤	كشاف المجلد الثانى

أما قبل

في هذا العدد نختم «فصول» و«المجلد الثاني»، وتتم عامين من عمرها. وهي إذ تتطلع دائما إلى المستقبل، تقف عند نهاية كل دورة من دورات حياتها، لتنتظر إلى وراء، مسترجعة خطواتها على الطريق، ومستهدية بجلاسة تجريبها فيما تستقبل من الأيام.

لقد قدمت «فصول» إلى قارئها في خلال هذين العامين أكثر من ألفين وأبهاءة صفحة من قطعها الكبير. ولكن العبرة لم تكن في يوم من الأيام - ولن تكون - بعدد الصفحات، وإنما العبرة - أولا وأخيرا - بالمادة التي تحملها الصفحات، فما أكثر ما ينسكب حبر على ورق، وتسود صحائف، دون كبير طائل.

وأول ما تنسج به المادة التي حرصت «فصول» على أن تقدمها إلى القارئ هو الجودة والطرافة، مع العمق والموضوعية. إنها مادة لم يسبق طرحها واستهلاكها في الساحة الثقافية؛ وهي أيضا ثمرة جهد حقيقي يبذله كتابها من أجل أن يضيفوا شيئا. وهم كتاب جادون، يحترمون القارئ الجاد، وينشدون التواصل معه. وقد حققوا بذلك لفصول هدفا أساسيا من أهدافها، وهو أن تكون موثلا للقارئ الجاد، والزاد الذي يشبع مطالبه.

ثم تنسم مادة «فصول» لذلك بالاستيعاب - قدر الطاقة - للموضوعات التي تنصل بها، وذلك نتيجة لالتزامها بوحدة الموضوع في كل عدد من أعدادها. ولا ينبغي أن نظلم نية من نواياها خافية حتى الآن؛ وهي أن تحقق - بذلك النهج - هدفا موسوعيا في مجال الأدب والنقد الأدبي، في غياب موسوعة يعز تحقيقها وإن كان الواقع يلح في طلبها. وهي من أجل ذلك خصصت عددين من أعدادها لتماحج النقد الأدبي الحديث والمعاصرة، وأربعة أعداد أخرى للأنواع الأدبية الأساسية: الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة. ولا يخفى عن دائرة هذا الهدف أن يصدر عدد منها بين الحين والحين، ينحصر لعم من أعلام الأدب أو النقد، الذين تركوا أثرا في ضمير أمثنا. ومن ثم فقد صدر عدد منها من صلاح عبد الصبور، أحد رواد شعرنا المعاصر، وهي تتأهب لكي تستهل عملها الثالث بعدد من الشاعرين الكبارين: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

وتتطلع مادة «فصول» - في الأغلب الأعم - إلى شمولية الرؤية، التي لا تتحقق إلا من خلال استقراء الظواهر وتحليلها وتواصلها، لا إلى خصوصية «الرأي» الذي يصبح صاحبه هو الإطار المرجعي الوحيد له، أو للمعيار لسلامته أو فسادة. وفرق كبير بين رؤية مؤصلة ورأي عابر.

وتنسم مادة «فصول» كذلك بالصرامة العقلية إلى حد بعيد؛ وذلك لأنها تريد أن تخاطب العقول في المقام الأول، وأن تكون نبراسا يضيء لها زوايا الطرق ومنطقاتها. وهي لذلك لا تحصر على أن تحمل من عناصر الإغراء بها إلا ما كان يفرى العقل الطلعة المتفتح. وهي بهذا تتألف مع نفسها ومع طبائع الأشياء؛ فليس من شأن مجلة دورية متخصصة أن تكون أداة ترويح أو إرجاء لوقت الفراغ، أو أن تقدم مادة خفيفة الظل على القلوب.

وقد يحسب بعض الناس أن هذه السمات جميعا من شأنها أن تصد القارئ عن القراءة؛ ولكن العامين اللذين مضيا من حياة

«فصول» أثبتا أن هذا محض وهم؛ ففي الوقت الذي انصرف فيه القراء عن المجالات الثقافية والحقيقية بشكل ملموس، تضاعف عددهم بالنسبة إلى «فصول». وتدل هذه الحقيقة دلالة واضحة على أن «فصول» قد انتهجت الطريق الصحيح، وأن القراء الجادين الراغبين في بذل الجهد من أجل تحصيل المعرفة هم أكثر ما تنصور، سواء في مصر أو في الأقطار العربية؛ وأن هؤلاء القراء قد ملوا قراءة للمادة الثقافية المتهمة، وصبروا من السخرية من عقولهم.

وهذه الحقيقة تجعل «فصول» اليوم، وهي تقف لتأمل خطواتها، أشد استمساكا بمنطلقاتها الأولى، وأكثر إيمانا بمجدوها، وأعرف بمواظي أقدانها. ويبقى بعد هذا كله - أو قبله - أن نظل وقيع بالتزامها نحو قارئها.

وبعد فهذا العدد عن القصة القصيرة قد استوعب عددا ضخما من أسماء كتابها المعاصرين، من كل الأجيال والانتماءات؛ وما كان له أن يستوعب أكثر مما استوعب، وإلا تضاعفت مرات ومرات. وعلى كل فليس لهذا العدد أي هدف إحصائي، ولا لأي عدد مماثل؛ وإنما هدفة هو طرح القضايا الأساسية بالنسبة إلى القصة القصيرة، تاريخيا وقيما، والاكتفاء في هذا بعناصر بارزة على خريطتها، تشير إلى عملها الأساسي، وما بين بعضها وبعض من تجانس أو تنوع. ولاشك في أن الكتاب الذين لم ترد أسمعاؤهم سيرفون إلى أي المواقع منها يشتمون. وكذلك سيرفون القراء، أو هذا ما نرجو.

هذا العدد

القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتا للاهتمام في أدبنا المعاصر. إن لقراءها الكيبي وبتروها الكيبي يمنحنا مكانة متميزة في هذا الأدب، إلى الدرجة التي تبدو معها القصة القصيرة وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جدبا لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية الإثارة لاهتمام القاريين. لقد أخلت تراجم الشعر منذ عهد غير قريب، تقطيع من جمهوره التقليدي العريض في الصحافة وأجلة، واستأثر دوله باهتمام الكتاب، ولحقق وثبات متزعة بارزة في مسويات الرؤية والفنية. قد ترجع هذه المكانة المميزية إلى ما تنطوي عليه القصة القصيرة من تكتيف وتركيز بصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضيفه التكتيف والتركيز على عناصر القصة المتميزة، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوي عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقدر بالفن. وقد ترجع هذه المكانة إلى أن القصة القصيرة هي «الصورة المشرقة»، كما يصفها بعض نقادها؛ ذلك الصوت الذي يقدر تأييد برعي حاد بحركة الإنسان خصوصا عندما يندو الوعي المشرقة احتجاجا على واقع متبدل، ينطوي على أزمة تغير حادة. وقد ترجع هذه المكانة - أخيرا - إلى ما تتميز به القصة القصيرة من إيقاع سريع، معترف مقطوع، لعله أكثر الإيقاعات انسجاما مع طبيعة هذا العصر الذي لهدت فيه.

لكن هذه المكانة المتميزة - أيا كانت أسبابها - قريبة الزوال الكيبي، والتنوع الكيبي، للقصة القصيرة في أدبنا العربي المعاصر. وما يسي إلى هذا العدد هو أن يأخذ بيدي القارئ؛ ليضعه في قلب هذا الزوال النوعي، ويجعله من الحوار مع التنوع الكيبي. وللملك تتعدد محاور هذا العدد؛ تتباعد وتقارب، تألف وتختلف، ولكن هدف أساسي يقترن بطبيعة موضوعه. ويقدر ما يتجاوب - في هذا العدد - الحرص على التأسيس مع المنظر التاريخي، يتجاوب البيان والتنوع - في مستوى المنهج - مع البيان والتنوع في مستوى الإبداع. ويقدر ما يحرص هذا العدد على أن يجاور بين حديث النقاد وأصوات المبدعين - أو شهادتهم - يحرص على أن يجاور بين الماضي والحاضر، ليكشف عن التواصل والانعطاف في حركة الأجيال، والتقارب والتباعد في حركة الاتجاهات. ويقدر ما يتعدد تناول المنهج - في هذا العدد - تتعدد التضامير وتتصارع، ولكنه التمدد الذي يكشف عن أكثر من جانب لعالم كاتب القصة القصيرة والتصاريف الذي يكشف عن أكثر من مغزى لموضوعه.

ويركز محور الأول - من محاور هذا العدد - على التأسيس، وتؤكد - في هذا التأسيس - الخاصية المزدوجة للقصة العربية القصيرة، فترد جانب منها إلى تأثير بنوع أدبي محدد، اكتمل شكله النوعي في الأدب الأوروبي، ولكن يرتد جانبها الآخر إلى عناصر تراثية، وتردنا ونحدد خصوصيتها. ولذلك يبدأ العدد يبحث عن «فن الخبير في تراثنا القصصي»، يواصل فيه شكرى عياد ما بدأه في كتابه عن «القصة القصيرة»، من محاولة الكشف عن أصول تراثية لهذا النوع الجديد التقدم. ويضمن العدد بتجربة تقديمه تقديمه ليلية إبراهيم عن «الليالي في الليالي»، نواصل فيها ما بدأته من استكشاف عناصر القصص في التراث العربي، ولكنها تركز - في ترجمتها النقدية - على التناظر والتقابل بين عمل تراثي قديم، هو «ألف ليلة وليلة»، وعمل معاصر، هو «ليالي ألف ليلة»، لتجيب عوفول.

وينطوي الجحان - رغم مغايرتها في المنهج - على حس تاريخي لافت. هذا الحس التاريخي هو الذي دفع شكرى عياد إلى تأكيد أن رأي الكاتب في العلاقة بين الزمن والتاريخ يصلح مقياسا لمذهبه كله، وعلامة فارقة بين الجمود والتطور. ويقدر ما يحاول شكرى عياد أن ينظر إلى «فن الخبير» بوصفه أصلا من الأصول التراثية للقصة القصيرة يحاول أن يكشف الصلة بين «فن الخبير» والتاريخ الاجتماعي الذي عمل على ازدهاره. لقد استغل «فن الخبير» من كتابة التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة، عندما عرفت الحضارة العربية، طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف، اهتمت بالسيات الفردية للبشر، فوجدت في الخرافات التي قدمها أمثال الجاحظ طرافة وممتعة. وتطور هذا الفن إلى بدى كتاب من أمثال أحمد بن يوسف المصري، صاحب كتاب «المكافاة»، فاكسب أبعادا جديدة. وتتمثل هذه الأبعاد، في كتاب «المكافاة»، من خلال نموذج تكويني متميز، يفسر البناء الداخلي لفن الخبير في الكتاب كله. ولكن هذا النموذج لا يخلو الكتاب على نفسه، بل يحول الكتاب إلى دوال تتوحد مدلولاتها إلى عالم يقع خارج «الأخبار»، تفلقتنا إلى واقع خشن، لا يستطيع الإنسان فيه تغيير ما هو قائم، فيولد بالكلمة «الفعل»، أو الكلمة «الخبير». ولذلك يكشف السطح اللغوي - في أخبار كتاب «المكافاة» - عن دور بارز للرأي، ذلك الذي لا يندو صوتا، بل حينما يكشفها القاري حقيقة ما يقع فيعاني صدق عالم «الخبير» ووطائه في الوقت نفسه.

قد يلتفتنا بحث شكري عياد عن «الفرج التكريبي» ، الفار في أخبار «الكشاف» إلى عالم قديم ، يتبادل في الزمان والمكان ، ولكن بحث نبيلة إبراهيم عن «الليالي في الليالي» يلتفتنا إلى إمكانية تجاور العالم القديم مع عالمنا المعاصر ، وذلك من خلال تأمل التناظر والتقابل والتجارب بين سياقات عالم «الليالي» القديم وعالم «ليالي» نجيب محفوظ . لقد دارت «ليالي» نجيب محفوظ في حلقة دائرية كما فعلت «ألف ليلة وليلة» ، إذ يبدأ كلا المصنفين بمشكلة شهريار لينتهي بها . ولكن الفارق لافت بين شهريار القديم وشهريار الجديد . إنه الفارق الذي يؤسس مغزى عمل نجيب محفوظ ، فيقودنا إلى واقع معاصر ، يلح في طلب التغيير من أجل المثال .

إن التنبه إلى الأصول التراثية للقصة القصيرة يفتح آفاقاً متعددة من التأمل والبحث ، تبدأ من التجاور الآلي بين القصة القصيرة والمقامة أو الخبر ، في أحوال الرواد الأوائل ، وتتواصل في توظيف عناصر تراثية داخل قصص لافتة في كتابات نجيب محفوظ وبعض أقرانه ، وتزداد تنوعاً والحالها في أحوال الأجيال اللاحقة ، خصوصاً جيل الستينيات ، حيث تغدو «الحقائق القديمة صالحة للاستشارة» ، وتكتب «عودة ابن إلياس إلى زمانه» مغزى لا ينفصل عن «ما جرى لأرض الوادي» .

ولكن الأصول التراثية للقصة العربية القصيرة لا تنق تأثرها المستمر بأصول غربية محددة ، صاحبها منذ النشأة واستمرت معها في رحلتها الطويلة الشاقة . ولن يكتمل تأصيل فن القصة القصيرة بغير تأمل هذه الأصول الغربية في مستوياتها الجمالية المتعددة . ولذلك يتوقف بحث صبري حافظ عند «عناصر القصص النثائية وجمالياتها» . وقدراً ما يؤكد البحث ازدواج منابع القصة العربية القصيرة ، يؤثر مصطلح «القصص» ، العربي الصباغة على نظيره «القصة القصيرة» ، الذي يعاين وطأة الترجمة الحرفية للمقابل الإنجليزي . ويبدأ البحث بالترقب عند العوامل التي ساعدت على تأسيس فن «القصص» في أدبنا العربي الحديث ، وبغضى حاول اكتشاف «ماهية الشكل القصص» ، وما يتصل بهذه الماهية من دراسة تقاليد هذا الشكل ومواضعه ، بكل ما تنطوي عليه هذه التقاليد والمواضع ، من تحديد لمسطقات الرؤية وأشكال التتابع ، وعناصر البناء ، وخصوصية اللغة .

ويتكامل مع بحث صبري حافظ بحثان مترجان ، أولاهما «بنية الرواية وبنية القصة القصيرة» ، وثانيهما عن «القصة القصيرة : الطول والقصير» . ولقد كتب البحث الأول ليكتور شكوفسكي أبرز نقاد المدرسة الشكلية ، وترجمته سوزا قائم وقدمت له . ويحاول شكوفسكي - في هذا البحث - استخلاص السمات المشتركة في جميع أشكال القصص من ناحية ، وتحديد الخصائص النوعية التي تميز شكل الرواية عن شكل القصة القصيرة من ناحية ثانية . ويؤكد شكوفسكي أن الفارق بين الشكلين يرجع إلى أن القصة القصيرة تسير نحو ذروة نهائية ، بمعنى أنها تنبئ على نحو يؤكد الإحساس بالاحتكام والتمام عند نهايتها ، وذلك في مقابل الرواية التي تنتهي مسارها الرئيسي قبل النهاية ، أو تبدو كأنها تستطيع أن تمضي إلى ما لا نهاية . ولذلك تلجأ بعض الروايات إلى خاتمة صريحة ، تغير من وقع الزمن القصص ، لإنهاء العقدة بطريقة متعجلة . أما النهاية - في القصة القصيرة - فهي أقرب إلى الحل الذي يفك تشابك العقدة المطروح منذ البداية . قد ينطوي هذا الحل على نوعين من العمل . يتصل أولهما بإبراز التشابه بين البداية والنهاية ، ويتصل ثانيهما بالكشف عن التعارض الذي تنطوي عليه البداية ، ولكن يحكم كلا النوعين مبدأ واحد ، يرتد إلى هذه الحركة الدائرية التي تربط بين البداية والنهاية ، عن طريق المشابهة أو التعارض .

ولقد كتبت البحث الثاني - وترجمه محمود عياد - ماري لويز بروت لتعالج فيه القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي ، يشابه ويختلف مع غيره من الأنواع . وإذا كان بحث شكوفسكي ينسب إلى الكتابات الشكلية الحديثة فإن بحث ماري لويز بروت ينسب إلى المحاولات البنائية المعاصرة ، تلك المحاولات التي تكمل المدرسة الشكلية وتتجاوزها . ونقطة الانطلاق - في البحث الأخير - هي قضية التشابه والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية . ويقدر ما يؤكد البحث ضرورة تحديد الأنواع الأدبية على أساس من علاقاتها بعضها ببعض الآخر ، وفي داخل إطار المقارنة ، فإنه يؤكد أن العلاقة بين الأنواع ليست علاقة تماثل دائم ، وأن اكتشاف المخالفة أمر لا يقل أهمية عن اكتشاف المشابهة ، ولذلك يركز البحث على المقارنة التي تؤدها النقاد بين القصة القصيرة والرواية ، ومن ثم على علاقة التبعية التي تبدو فيها القصة القصيرة نوعاً أدبي من الرواية . ولكن يحاول البحث - من خلال مقارنة مقبادة - أن يصل إلى تحديد مجموعة من الخصائص المميزة للقصة القصيرة ، وعلى نحو لا يجعل منها نوعاً ثابتاً للرواية ، بل نوعاً مستقلاً ، له خصوصيته وعناصره التكوينية .

إن هذه الأبحاث التأصيلية تهدف إلى الكشف عن القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي متميز ، ينطوي على عناصر ثابتة ، ويقترن بأعراض قصصية متغيرة . ويقدر ما تؤكد العناصر الثابتة - الوحدات البنائية المجردة التي تصل بين إنتاج الماضي والحاضر ، تنطوي الأعراف القصصية على خبرات فنية ، تنتج بتبع التقاليد التي يكتسبها هذا النوع ، في كل ثقافة على حدة .

ويقتضى اكتشاف تنوع القصة العربية القصيرة تأملًا متأنيًا للخبرات التي تراكمت ، عبر أجيال متعددة من كتابها . لقد ركزت دراسات متعددة على « **فجر القصة** » ، وتبنت « **تطور فن القصة القصيرة** » ، في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، مثلما تبنت « **فن كتابة القصة** » ، عموماً ، أو « **فن كتابة القصة القصيرة** » ، بوجه خاص . ولكن تظل الحاجة متجددة إلى منظور تاريخي مفابر ، متمد المنهج والإجراءات ، ينتج حركة القصة القصيرة ، عبر أجيالها المتعاقبة ، ابتداء من النصيح الأول الذي صاحب « **المدرسة الحديثة** » ، وإنتهاء بالأسواص المتميزة لجبل السبعينات . ولذلك ينطوى المهور الثاني - من هذا العدد - على ست دراسات متعاقبة ، قد تختلف في المنهج وتحديد منظور القيمة ، ولكنها تتفق في الغاية ، وهي رصد حركة التغير ، من خلال كتاب بأعينهم .

وأول هذه الدراسات دراسة **أحمد المهورزي** عن **يحيى حقي** ، وهي دراسة تحاول « **الرجوع إلى الأفاق** » من خلال منبج محدد ، يفسر قصص **يحيى حقي** « **في ضوء التاريخ الحضاري** » . دون أن يتجاهل القيمة الفنية المستقلة لهذه القصص . ويرتبط هذا المنهج بفرضية مؤداها أن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع . و « **الأزمة الحضارية** » التي تنطوى عليها قصص **يحيى حقي** أزمة متميزة ، تبحث لنضها عن خلاص ، عبر ثنائية يتعارض طرفاها تعارض الدين والعلم ، والشرق والغرب ، والمثالي والواقع ، والروح والمادة . ويقدر ما تصل هذه الأزمة أبطل قصص **يحيى حقي** - خصوصاً **إسماعيل في قنديل أم هاشم** - بأسلافهم عند على مباركة **والوحيي** لأنها تصلهم بأقاربهم وأشباههم عند توليف الحكيم وطه حسين و**نجيب محفوظ** . ولكن التعارض بين طرق الأزمة ينحل ، في العالم القصصي **ليحيى حقي** ، من خلال تغليب الروح على المادة ، وتحكم المثالي في الواقع ، وفهم العلم من خلال الدين ، وتكييف الغرب لصالح الشرق . ولذلك ينطوى العالم القصصي **ليحيى حقي** على عروق صوفية ، ينسرب في كل شيء ، فينبذ من خلال علاقة الإنسان بالإنسان ، وعلاقة الإنسان بالكائنات ، ومن ثم علاقته بالزمان والمكان . ويقدر ما يقدر للمكان حضوره الرامز ، في هذا العالم ، يقدر الزمان مقترنا بلون من وحدة الكون والكائنات . ويتداعى الجواجز بين عالم الإنسان وعالم الحيوان . ليعلق عالم الحيوان لغة عالم الإنسان ، ويتعلم الإنسان التعاطف من قرينه الحيوان .

ويبدو هذا العرق الصوفي الذي ينسرب في الرؤية القصصية عند **يحيى حقي** ، وكأنه يقضي ذلك النزوع الحسي الذي ينسرب في « **الرؤية القصصية عند محمود البديوي** » ، كما يفسرها **أحمد كمال زكي** . لقد بدأ **محمود البديوي** النشر منذ عام ١٩٣٥ . وظل - منذ هذا التاريخ - مخلصاً للقصة القصيرة ، متميزاً بسهولة أداله ، وإتكانه على ثقافية ذات حدس ، ييلور - بسهولة السرد - بمبادئ التجربة أو دلالات الموضوع . ولكن بقدر ما ظل **محمود البديوي** ناليا عن أي معتقد سياسي أو اجتماعي محدد ، ظل محافظاً على تجربة متكررة ، يلعب الجنس فيها الدور الأساسي . قد يتنوع عالمه القصصي تنوع عالم القرية والمدينة ، وقد يتسع المكان أو يضيق ، فننتقل من « **بنسولات** » القاهرة إلى فنادق العالم الواسع ، ولكن يظل الجنس قرين لون من « **الدلة الأولى** » لا تفارق « **الغلاب الجاهلة** » .

وإذا كان **محمود البديوي** قد بدأ نشر قصصه عام ١٩٣٥ فإن **نجيب محفوظ** بدأ قصصه عام ١٩٣٧ . ولكن دور **نجيب محفوظ** الروائي طغى على كاتب القصة القصيرة . وشاول **حلمي بدير** ، في دراسته عن « **القصة القصيرة عند نجيب محفوظ** » ، استكشاف خصائص كاتب القصة القصيرة ، من خلال المجموعات المتعاقبة ، التي تنطوى على مراحل أساسية ثلاث . ويقدر ما تترقب الدراسة عند دلالة التعاقب في المجموعات القصصية ، لأنها تحاول أن ترصد العناصر الثابتة ، كي تصوغ عناصر اجتماعية لرؤية **نجيب محفوظ** ، تلك التي تواكب حركة المجتمع المصري في تغيره وقوله .

والفارق بين بداية **نجيب محفوظ** « **قصة فترة من الشباب** » ، جريدة السياسة ، ٢٧ يوليو ١٩٣٧) وبداية **يوسف إدريس** « **قصة أنشودة الغرياء** » ، مجلة القصة ، ٥ مارس ١٩٥٠) فارق يلخص مرحلة من تغير القصة العربية القصيرة وتطورها . ولكن هذا الفارق نفسه يزداد وضوحاً ، عندما نتأمل التغير الذي مرت به قصص **يوسف إدريس** نفسها . إن هذا التغير هو موضوع التحليل المضموني الذي نترجمه : عن كتاب ب . **م. كيريوشوك** « **قصص يوسف إدريس القصيرة** » . ويحرك هذا التحليل على أساس من التسليم بمرحلتين أساسيتين مرتتبتين بها القصة القصيرة عند **يوسف إدريس** . أما المرحلة الأولى فبدا من « **الواقعية الاشتراكية** » و « **الأدب المهادف** » ، لتؤسس « **طريقة مصرية** » في صياغة القصة القصيرة . وتتميز قصص **يوسف إدريس** - في هذه المرحلة - ببساطة عالما الذي تتصارع فيه قوى الخير والشر . والتركيز - فيها - على الوضع الاجتماعي وتفاعل الإنسان مع الآخرين ، دون غوص في العوالم الداخلية للشخصيات . وتنتقل نغمة سفرية مرحلة في القصص ، لكنها لا تخفي المرارة الباطنة ، خصوصاً عندما تركز القصص على المجهود الضائع للشخصيات ، في تجاوز مسألتها الاجتماعية . وتبدأ المرحلة الثانية مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات . وتشمل في تغير جذري ، يمثل معه **يوسف**



إدريس بتصور الحياة الواقعية البسيطة في الريف والمدينة تصوريا أكثر تعقيدا ، كما يستبدل بالوصف الخارجي والأحداث المتعاقبة تمثيلا رمزيا متداخلا للموضوعات الأخلاقية والسياسية .

ولكن قصص يوسف إدريس التي تمثل عامل جذب دائم للقراء لا تنقل من أهمية العديد من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه في الكتابة . كثير من هؤلاء الكتاب لم يزل ما يستحقه من رعاية النقد . ولذلك يحاول سيد حامد الساج ، في دراسته عن « الحلقة المفقودة في القصة القصيرة » ، أن يدرس إنجاز بعض هؤلاء الكتاب ، ليستكمل ما بدأه في كتابه عن « تطور فن القصة القصيرة في مصر ١٩١٠ - ١٩٣٣ » و « اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ - ١٩٦٦ » . وتتوقف دراسة سيد حامد الساج عند ثلاثة من كتاب « الحلقة المفقودة » ، هم : عبد الله الطوسي ، وسليمان لياض ، وأبو المعالي أبو النجا . ويقدر ما تمهد الدراسة نتاج كل كاتب من هؤلاء وخصائصه وتتوقف عند مواضيع السلب وقم الإيجاب ، لتقديم إجابة ضمنية عن السؤال الأساسي المرتبط بتجاهل النقد لكتاب هذه الحلقة .

وتأتي دراسة إدوار الخراط عن « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » لتحمل منظورا تاريخيا وجاليا مغايرا . وتختار الدراسة من جيل السبعينيات من تراجم مئتين لحساسية جديدة . ولكن ترجع الدراسة هذه الحساسية إلى أصولها الأقدم ، في عملية تأصيلية ، وذلك لكي تبدأ « الحساسية الجديدة » مع كتابات يوسف الشاروني ، وتمتد في جيل الستينيات الذي يمثل - بدرجات متفاوتة - يحيى الطاهر عبد الله ، وسهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، وعبد الساطي ، ويوسف القعيد ، وتصل إلى تجلياتها الآتية - قصص إبراهيم عبد الحيد ، وجار النبي الخلو ، وعبد جبير ، وعصم بونس ، وعبد الحفيظي ، وعمود عروش عبد العال ، وعمود الورفاني ، وليل نعم ، ويوسف أبي رية . وتتفرق هذه « الحساسية الجديدة » بمفهوم متميز للقصة القصيرة . وهو مفهوم لا ينظر إلى القصة القصيرة بوصفها أداة تسلية أو دعة إلى عقيدة ، كما لا ينظر إليها بوصفها شريحة من الحياة أو انعكاسا للمجتمع أو وهي الكاتب ، بل ينظر إليها بوصفها صياغة معرفية ، أو بنية معينة لأسئلة إجابتها في السؤال نفسه ، وذلك لتندو القصة القصيرة نوعا من الرؤيا ، أو صياغة للمسعى نحو المستحيل بكل ما هو في طوع الإمكان . وتزب دراسة إدوار الخراط الكتاب التسعة الذين تختارهم ، من بين كتاب السبعينيات ، على أساس من حروف الأبيدية . ولكن الترتيب المحايد لا يفي بمنظور القيمة الذي ينسب في ثانيا الدراسة كلها ، فميز - ضمنا - بين كاتب وآخر . ويقترن هذا المنظور القيمي ببنى الشبكة التقليدية ، وإطرح التزعة الشخصية ، وإعادة تشكيل علاقات اللغة ، بكل ما يصحبها من كثافة التركيب ، وزخم الوم ، وفراء الجاز .

إن المرحلة التي قطعها القصة القصيرة من مطالع النهضة إلى كتاب السبعينيات رحلة طويلة . ولا ينطوي التعاقب - في هذه الرحلة - على عملية نقي كلية ، يلقي فيها الإلحاق السابق ، بل ينطوي التعاقب على تواصل متميز ، يصل بين السابق واللاحق ، بقدر ما يمكن لللاحق من الإضافة والتجاوز . ومن المؤكد أن الدراسات السابقة لا تتوقف عند كل مراحل التعاقب ، ولا تخص أعلام القصة القصيرة وكتابتها ، أو تستقصي تياراتها واتجاهاتها . ولكنها تختار مجموعة من العيالات الدالة ، تكشف عن بعض المراحل الأساسية للتعاقب ، وتلمح إلى بقية المراحل ، مثلا تلمح إلى تفرع الاتجاهات والتيارات . ولعل هذه العيالات الدالة تحت الدارس ، أو القارئ ، على مواصلة الاستكشاف ، وللقي فيه إلى آفاق أرحب وأكمل .

ولكن ما المنهج الذي يتبع للدارس ، أو القارئ ، أو يواصل الاستكشاف ؟ إن الدراسات السابقة تنطوي على مناهج متعددة . وهي مناهج تتميز بغير الوعي التاريخي في استكشاف شكلي عياد تراث القصة القصيرة ، وبحث أحمد كمال زكي عن معتقد إيديولوجي في قصص عمود البدوي ، وعقيد إدوار الخراط للنص القصصي بوصفه وحدة بنائية ، تنفض دلالاتها إلى عالم تاريخي . وتتميز هذه المناهج - بالمثل - بتميز الشكلية عن النبوية ، وتغيز كليتها - في الوقت نفسه - عن الصيغة المنهجية التي تبق على ثنائية « تحليل المضمون » و « تحليل الشكل » . وليس هذا الخيز المنهجي سوى بعض ما هو متاح بين يدى دارس القصة القصيرة أو قارئها . وهناك مناهج مغايرة يمكن تمثيلها وتوظيفها في استكشاف نصوص القصة القصيرة . ويقدر ما يضيف التطبيق العمل لهذه المناهج المتعددة إلى ثراء النقد العرفي المعاصر ، يضيف إلى ثراء نصوص القصة القصيرة نفسها .

ولذلك ينطوي المهر الثالث - من هذا العدد - على مداخل منهجية متعددة ، تحاول تحليل عوالم القصة القصيرة وتفسير تصورها ، من خلال أطر مرجعية متغيرة . ويحرك أول هذه المداخل في إطار علم اجتراح الأدب ، منطلقا من المقولات التي أكدها لوسيان جولدلمان عن العلاقة بين « رؤية العالم » وصياغة مشكل اجتماعي لغة ، أو طبقة ، في مرحلة تاريخية محددة . ويحرك ثاني هذه

المداخل في إطار التحليل النفسي، مازجا بين مقولات فرويد ويونج وإضافات جاك لاكان. ومحاول ثالث هذه المداخل الإبادة من معطيات السيولوجيا. ويتجلى الفارق بين هذه المداخل في أسس معرفية مغايرة، وإجراءات تطبيقية متباينة، تنصل بين دراسة صير حجازي عن «التصير السوسولوجي لشعوب القصة القصيرة» وبين دراسة فرج أحمد فرج عن «التحليل النفسي والقصة القصيرة»، مثلاً. فنصل بين هاتين الدراستين ودراسة سامية أسعد عن «القصة القصيرة وقضية المكان».

ويبدأ صير حجازي من ظاهرة ملموسة هي الانتشار اللافت للقصة القصيرة بالقياس إلى أنواع الإبداع الأدبي الأخرى. وتناول أن يفسر هذا الانتشار بالبحث عن صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسي لكتابتها من ناحية، وبينها وبين لحظات التوتر التي يعانيها المجتمع في مرحلة من مراحله التاريخية من ناحية أخرى. وتم إقامة هذه الصلة عبر مستويات إجرائية متعددة، تنصل أوطاً بتحديد طبيعة الشكل الاجتماعي الذي تعانیه الفئة المثقفة التي تبذل القصة القصيرة، من حيث علاقاتها بعناصر البناء الاجتماعي، ويتصل ثانياً بتحديد الدوافع التي تدفع الكاتب إلى اختيار القصة القصيرة شكلاً للإبداع، وذلك من خلال أمثلة استباقية تطرح على أجيال متعددة من الكتاب، ويتصل ثالثاً بدراسة نماذج من الإنتاج الإبداعي لاستخلاص رؤية للعالم، ويمكن «التصير السوسولوجي» - بالانتقال المستمر بين هذه المستويات الإجرائية الثلاثة - من الوصول إلى رؤية متعينة، تصوغ الشكل الاجتماعي لفئة المبدعة. ويؤدي ذلك إلى نتيجة مؤداها أن شعور كاتب القصة القصيرة بالاعتزاز والحب، في هذه المرحلة التاريخية، ليس شعوراً فردياً، بل شعور جمعي يسود أغلب أعضاء الجماعة المثقفة، نتيجة التغيرات السريعة القاسية، في البنى العامة للمجتمع. وتلك نتيجة تؤكد أن «شعوب القصة القصيرة»، في تاريخ الثقافة المعاصرة، ليس محض اختيار فردى من الكتاب، أو مجرد صدفة عابرة، بل على العكس من ذلك، يتصل جانب كبير من العوامل الموضوعية في تشكيل وجدان الفرد المبدع، فينتقل فيه نوع من التوتر، يدفعه إلى اختيار القصة القصيرة وإبائها، لأنها أكثر الأشكال الأدبية استجابة لطبيعة هذا التوتر.

ولكن هذه الدلالة الاجتماعية لشعوب القصة القصيرة يمكن أن ينظر إليها من منظور مغاير، لو وضعنا «الذات الفردية» موضع «الذات الجماعية»، وتعاملنا مع نصوص القصة القصيرة، من حيث هي تعبير عن لاشي فردى. وعندئذ يمكن لبعض قصص صير حجازي التي تلح إليها «التصير السوسولوجي» أن تكتسب معنى مغايراً، من خلال «التحليل النفسي»، فيبدو عالم هذه القصص فريين عالم الأحلام، كما تبدو دوافعها قرينة تحقيق مقنع لرغبات دفينية، من خلال وسيط هو الخيال، الذي يحول الرغبة المكبوتة إلى تمثيل رمزي دال على أصله. ويتوقف فرج أحمد فرج - في هذا الإطار - ليفسر قصتين قصيرتين لجيب غوفو، هما: «روبايكيا» و«أهل الهوى»، وذلك على أساس ما في القصتين من إشباع مُصعد، ولكنه يصل بين معطيات يونج وفرويد معاً، على نحو يحيل من القصتين تمثيلاً رمزياً للألم الأولي، في صورتها المجردة الخالدة، التي تعبر عنها الأساطير والأحلام والتخيلات اللاشعورية. ونواجهه - في القصة الأولى - كآلام المرأة وخلودها مقابل عجز الرجل وقصوره. أما في القصة الثانية فنواجه المرأة الأم التي تجاوزها الابن، في سببه وراء التغيرات الشاملة والعلاقات الراجعة.

ولكن الدلالة الاجتماعية المتعينة لمشكل الذات الجاوزة للفرد، في «التصير السوسولوجي»، والدلالة اللاشعورية للرغبة الباطنة التي يرفها «التحليل النفسي» إلى مستوى الشعور، يمكن أن تتحول إلى دلالة ثالثة مغايرة، لو نظرنا إلى نصوص القصة القصيرة من منظور ثالث، يتم بقضية المكان، من حيث هو جاع من الملامات، بتحدد معناها في إطار نظام دلالي يشمل العالم القصصي كله. وتبدو قصص سليمان فياض - من هذا المنظور - على نحو مغاير لما ظهرت عليه في دراسة سابقة من هذا العدد. وإذا كانت هذه القصص قد اقترنت بالسلب، في دراسة سيد الضناج عن «الحلقة المقفولة»، فلأنها تفتقر بالإيجاب في دراسة سامية أسعد عن «القصة القصيرة وقضية المكان». وبمقدار ما نحدد سامية أسعد أهمية «المكان» بوصفه عنصراً دالاً في القصة عموماً، تتوقف عند الكيفية التي تشكل بها دلالات هذا العنصر في قصص سليمان فياض. وتلفتنا إلى العلاقات المتجاوبة والمتنايرة بين القرية والمدنية، مثلاً تفتتنا إلى العلاقات المتناضرة بين اتساع المكان وقضيته، وبين انفتاحه وانغلاقه، وبين تميته وتجرده.

وتلمح دراسة سامية أسعد عن «المكان» إلى لون من التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية المعاصرة. ولكن هذا اللون من التجاوب لا يتوقف عند المرحلة المعاصرة فحسب، بل يمتد ليكشف عن تأثير القصة العربية، في تاريخها الممتد، بالقصة الأوروبية في مراحلها المتعاقبة ومدارسها المتباينة. وتبرز - في سياق هذا التأثير - أسماء متباينة تباين فوياسان وتشيكوف وهيمينجواي وكالكا، وتبرز اتجاهات متباينة تباين «الواقعية»، «الوجودية»، و«اللاشعور»... الخ.

قصص

وتتصرف دراسات المحور الرابع - من هذا العدد - إلى تأمل هذا التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية. ويبدأ هذا التأمل بدراسة نادرة كاملة عن «المويسانية في القصة القصيرة». وتعود الدراسة إلى البداية، حيث التأثير المويساني في كتابات محمد تيمور ومحمود تيمور، خصوصاً الأخير الذي كان يوصف بأنه «مويسان مصر». وتنقل الدراسة من تيمور إلى عبد الحميد جودة السحار، لتتوقف مع تقصير الرافد المويساني تحت وطأة الاتجاهات الأحدث، فتلحح الدراسة إلى انتقال القصة القصيرة من شكل تقليدي إلى أشكال جديدة.

وتتولى دراسة آمال فريد عن «القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة» عملية التتبع التحليلي لهذا الانتقال، وذلك من خلال قصص ثلاث لكتاب ينتمون إلى أجيال مختلفة. وأول هذه القصص «بدلة الأسره» التي نشرها نجيب محفوظ في يناير ١٩٤٢، وثانيها «التحرر من العطش» لإبراهيم أصلان (نشرت في «صباح الخير»، نوفمبر ١٩٦٦) وثالثها «في الشوارع» لإدوار الخراط (نشرت في «الأدب»، يوليو ١٩٧٠). وإذا كانت «بدلة الأسره» تمثل الحكمة المويسانية، بكل ما فيها من تمايز واضح بين تمهيد وعقدة ونهاية، وحرص على تعاقب الزمن، والوصف الخارجي للأحداث، وإبراز التمازض الساخر بين البداية والنهاية، فإن «التحرر من العطش» تمثل نماذج الحكمة التقليدية، والجنوح إلى «الغيبية» في الوصف، والفصوص في العالم الداخلي للشخصية عبر الحوار، وتجنب للمزى الواضح المحدد في البناء. أما قصة «في الشوارع» فمحاولة مغايرة لخلق شكل جديد، تقرب معارسته من البناء السيمفوني، حيث تتداخل النهايات، وتتردد النهايات والتوبيعات المختلفة، في صياغة تتأني على الفهم المتحجج، حالة أوجه متعددة من المعنى.

ويتجلى رصد التأثير بالقصة الأوروبية من خلال مدخلين آخرين. يتوقف أولها عند حقبة زمنية محددة، لرصد أشكال التأثير بالأدب الغربي، ويتوقف ثانيها عند اتجاه أدبي بعينه لرصد آثاره المتعاقبة. ويشتمل المدخل الأول في محاولة نعيم عطية التي يتبع فيها «مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينيات». وتتوقف المحاولة عند عشرة من كتاب القصة، تتباين اتجاهاتهم، وتختلف أجيالهم، وتتباير منابع تأثيرهم، ولكن تطوى أعماهم على ملامح التأثير بالقصة الأوروبية، في تياراتها المختلفة. ويشتمل المدخل الثاني في محاولة ماهر شفيق فريد التي يتبع فيها «تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية القصيرة»، مركزاً على تعاقب هذه التجربة، ابتداءً من الثلاثينيات وانتهاءً بالسنوات الأخيرة.

وتناقش محاولة نعيم عطية إنجاز كتاب يختلفون فيها بينهم اختلاف يوسف الشاروني وإدوار الخراط وضياء الشرقاوي ومحمد الراوي وأمين ريان وسكينة فراد ونهاد شريف وغيرهم، ولكن تكشف المحاولة عن منظورها القيمي، عندما تظهر ميلها إلى الخروج على قواعد «العقل النقي» وأعراف «السببية» الصارمة، من أجل كسر الحاجز الذي يعوق اكتشاف عالم الحلم. وتتحرك محاولة ماهر شفيق فريد، لتلمح بذرة «العبث» في كتابات إبراهيم المازني، وترقب نموها المتفاوت في قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وازدهارها في كتابات محمد حافظ وجب و محمد مبروك و شفيق مقل وغيرهم، ولكن تكشف المحاولة - بدورها - عن منظورها القيمي، عندما تؤثر تجربة نهال طاهر على تجربة محمد حافظ وجب، فتؤكد ضرورة التوفيق بين مطالب العقل وحاجة الخيال، وتحقيق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكوابح المطلق.

ولا تتوقف محاور هذا العدد عند هذا الحد، بل تمتد لتؤكد الصلة بين إبداع القصة القصيرة، في مصر، وإبداعها في الوطن العربي. ولذلك ينطوي العدد على دراسة عن «القصة القصيرة في الخليج العربي والجزيرة العربية» لنوعية الرومي، تقابلها دراسة عن «محاضر الثورة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة» لفزاد دوار. ويحرص العدد على متابعة أعمال بعينها لأجيال متعددة، في الواقع الأدبي، تمثلها كتابات محمد مكاوي، ومحمد الساطي، وضياء الشرقاوي، وزهير الشايب. ويحاور العدد - أخيراً - بين أصوات النقاد وأصوات المبدعين، من خلال ثمان وعشرين شهادة، تمثل الأصوات المتعددة لأجيال كتاب القصة القصيرة وتياراتها المتعددة.

فِي الْخَبَرِ

فِي تَرَاثِنَا الْقَصَصِيِّ

شكري محمد عيَّاد □

في بداية هذا البحث أود أن أشير إلى مقال الدكتور نبيلة إبراهيم « لغة القصص في التراث العربي » الذي نشر في عدد سابق من هذه المجلة^(١)، فبينه وبين المقال الحاضر تشابه في الموضوع وفي طريقة تناول . وبينها أيضاً شيء من الاختلاف لا ينبغي تجاهله بل يحسن التنبيه إليه . شحذاً للأذهان وتأسيساً للقارئ بالمفاهيم الحديثة في النقد ، وإثارة لحوار من النقاش حول هذه المفاهيم لتعود للنقد العربي حيويته وتبهرت المجاهاته . في عصر أصبحت فيه قضايا المنهج والأصول هي مركز البحث النقدي ولطفت رجاء .

ولا أريد أن أتق على مقال الدكتور نبيلة إبراهيم . وإن كان جديراً بالثناء الكثير . لئلا يظن خصوم « الفصول » .. وما أعدنا لهم ! - أننا نريد أن نتعلم منهم شيئاً من أساليب الدعاية الشخصية والمفهوم الشخصي . ولكنني أتبه مباشرة إلى اختلاف بين عنواني المقالين . فلما يتحدث عن « لغة القصص » ، والمقال الحاضر يتناول « في الخبر » . ومعنى ذلك أنها لا تعد « الخبر » جنساً أدبياً بل سمات مميزة ، بل لا تعبر اهتماماً كبيراً لفكرة الأجناس الأدبية كمعيار نقدي ، فالأجناس الأدبية تتوارى عندها وراء كلمة « اللغة » . والخبر والصورة والمقامة والسيرة كلها « أغاظ » من القصص . وكلمة « النقط » وإن دلت على نوع من الاختلاف لا ترقى إلى درجة تمايز الشكل . والكتابة - لا شك - متأثرة في ذلك بالأبحاث البنوية والسميولوجية للماصرة عن لغة القصص (وإن كانت قد كسبتها كسوة عربية حتى أن القارئ ربما تساءل إن كانت الأحكام التي تقرها عن لغة القصص خاصة بالقصص العربي أو عامة في القصص كله من حيث هو نشاط إنساني .) فإن البنويين - كما عرف القارئ من مقالات سابقة في هذه الحلة - يحاولون أن يستخلصوا القواعد الأساسية في لغة القصص حتى إنهم ليتكلمون أحياناً عن « مخوص قصص » ويحاول معظمهم أن يتجاوز الفروق المميزة لحسن أدبي عن حسن أدبي آخر - فضلاً عما نسبته نحن نقاد الأدب « خصوصية العمل الأدبي » - ليصلوا إلى قوانين عامة تحكم الأدب كله . ما كتب منه وما سوف يكتب في أي مكان من العالم . ليكون « علم الأدب » جزءاً من علم . هو عندهم في سبيل الظهور . بسمونه « السميولوجيا » أو علم النظم الرمزية .

والمقال الحاضر يعرف من « علم الأدب » البنيوي ما يعرف وينكر منه ما ينكر . من ناحية المنهج يعرف له موضوعية البحث والصر على استقراء الوقائع والدقة في تحليل النصوص . وينكر منه إخضاع النصوص الأدبية لنظام معرفي شامل . بحيث تدب خصوصية العمل الأدبي في شبكة لا نهائية من العلاقات . وإذا كان المرجح في تفسير الأعمال الأدبية إلى نظام ومرمي يكسب معناه من العلاقات بين أجزائه . ولا يستند إلى « أنا » المدع أو « أنا » المطلق دوراً ذا بال في العملية الأدبية . فإن مهمة الناقد سوف تنحصر في اكتشاف هذه العلاقات بعمل ذهني محض . وتصبح الاستجابة المباشرة . وهي الشرارة الأولى التي تدبر حركة النقد . سداجحة لا تليق بالناقد .

ومن ناحية الموضوعات يعرف هذا المقال لعالم الأدب البنيوي تعميده للمصطلحات . واستيعابه للأقسام . وجهوده المنمرة في وضع الأطر الشكلية التي يمكن أن يتخذها الناقد أو الخوازم الأدبي مرجعاً لتحليل جنس أدبي أو عمل أدبي معين . ولكنه ينكر عليه طمسه للفروق التاريخية التي ترجع إلى اختلاف الحضارات أو العصور أو الأشخاص ، من أجل الوصول إلى « بنية أساسية » تشبه « البنية العميقة » التي يتحدث عنها النحور التوليدي ، في حين أن قيمة الأثر الأدبي تقوم بالضبط على كيفية تصرفه في هذه البنية الأساسية (إذا افترضنا وجودها) . ولهذا السبب خلا النقد البنيوي غلواً تاماً من بحث القيمة .

وقد اتبعت المذكورة نبيلة إبراهيم في تصنيفها لـ «أعطاء» القصص قصة شكلية معروفة عند النيبويين، تعتمد على دور القاص من حيث درجة ظهوره في النص أو «الحديث». وهي قصة لا شك في تفهمها للتحليل النقدي، بشرط ألا تؤدي إلى إغفال الفروق التاريخية والحضارية. صحيح أن المذكورة نبيلة إبراهيم لم تطل الإشارة إلى هذه الفروق (ومقالها لا ينم عن تأثرها - الحديث نسبياً - بالنموذج النيبوي فقط بل عن تأثرها المباشر والأقدم بالمشكرين الألمان الذين أعطوا اللغات الأوروبية الكلمة الألمانية الدالة على «روح العصر»). ولكن المقال الحاضرة لا يعتمد أساساً بتبنيها بلع في غلغلة بعض التيارات التاريخية، بل يتخذ الوقائع التاريخية أساساً للبحث مستعينة بالتصنيفات الشكلية. وهذا منجرح لا يدافع عنه الكاتب من منطلق فلسفي بل من منطلق «تاريخي» أيضاً، فقد وجد نفسه متجاوزاً إليه دائماً بحكم الظروف التاريخية التي تعيشها، وقد لاحظ في مناسبة سابقة «أن رأى الكاتب - أي كاتب - في هذه العلاقة [العلاقة بين الزمن والتاريخ] يصلح مقياساً لمذهبه كله، وعلامة فارقة بين الجمود والتجديد»⁽⁷⁾.

وإذا نظرنا إلى «الخبر» على أنه جنس أدبي مرتبط بظروف تاريخية، فلن نلوتنا وجوه التشابه والاختلاف بينه وبين جنس أدبي آخر يرتبط بظهوره بالحضارة الغربية في العصر الحديث، كما ارتبط تاريخه - القريب نسبياً في أدبنا - بتأثر هذا الأدب بالأدب الغربية. فإذا لاحظنا وجوه التشابه والاختلاف بين الجنس، كما نلاحظ بعض أسباب التنوع في أفراد كل منهما، فقد تقرب من فهم السياات المميزة لكل من الحضارين، وهو عامل مساعد في تحديد موقفنا الحضاري الراهن. وفي الوقت نفسه نزداد قلرة على إدراك القيم الجمالية في كل من هذين الجنس الأدبيين - وهي قيم نسبية دائماً كما لا يخفى.

ويمكن أن تبني على هذه المسئلة الأولى احتمالات كثيرة تستوعب أجناس الأدب ومدارسه. ومدار هذه الاحتمالات على اختلاف مدلول «الفكر» أو تعدده، ثم على موقف «الألم» المبدع من الفكر، ومدى استعداده لتبني موقف الفكر أو رفضه، وكيفية ذلك التبني أو الرفض. وواضح أن ظهور أي واحد من هذه الاحتمالات إلى الواقع الأدبي إنما يتبع متغيرات التاريخ، ومن ثم يكون تعديده وتفسيره راجعاً إلى جهد الناظر، ولا تتسبب عليها صفة المسليات. ومع أن العنصر بين قوة المسئلة وقوة الاحتمالات التابعة منها يبدو أمراً لا يستحق النص عليه بوضوحه، فإن نسيانه يقع في أحكام منهجية خاطئة، إذ إن التصرف في تحديد التجليات التاريخية لهذه المسئلة كثيراً ما يؤدي إلى إنكار المسئلة نفسها.

المسئلة الثانية تتعلق بطريقة احتفاظ القول الأدبي بانيته سامعه أو قارئه. فمع أنه يقوم بنفس الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العبارات اللغوية العجبة، ويفترض - في مثلهما - قدرًا من حسن التلبي لدى القارئ أو السامع يترجم معه أن يواصل القراءة والاستماع، فإنه - لظوره - يحتاج إلى أن يحدد أولاً على قدرة الرسالة التي يؤديها على الاحتفاظ بانيته السامع أو القارئ. وهذا هو ما نعتبر عنه بـ «التفويق». ولا يشقق التشويق إلا بشروط ثلاثة: أن تكون الرسالة نفسها مهمة للسامع أو القارئ، وهذا هو ما نعتبر عنه بالقيمة؛ وأن يكون القارئ أو السامع قادراً على فهم الرسالة؛ وأن يتدرج القارئ أو السامع في فهم الرسالة بحيث يتصلق، في كل لحظة من لحظات القراءة أو السماع، إلى فهم أعمق.

فالشاركة الاجتماعية التي تتم من خلال العمل الأدبي لا يمكن أن يكون فيها أي نوع من الإلزام؛ إنها مشاركة طوعية، تلقائية، حرة. والمهدف الذي يسعى إليه القول الأدبي من هذه المشاركة هو أن يشعر القارئ أو السامع أنه قد فهمه، أو كان يمكن أن يكون قوله. وهذا يمكن أن يتحول سامع القصة إلى راو لها، وأن يشمل راوي الشعر

بهذه المقدمة ينبغي أن نقرر المسليات التي يقوم عليها هذا البحث؛ وهي قضايا قد لا يرق بعضها إلى درجة الديبائيات التي تعرف بالقطرة، ولكنها لا تهبط دون مرتبة الخبرة المشتركة التي لاعتلاف حولها.

فأول هذه المسليات أن وظيفة الأعمال الأدبية على اختلاف لغاتها وعصورها وأشكالها هي ربط الأنا بالغير. ويؤكد أن يكون هذا القول قياساً ملزماً. فإذا كان القول الأدبي قولاً يلقى إلى سامع أو قارئ، بنير هدف عملي معين، فلم يبق إلا أن يكون رباطاً بين القائل والسامع. ولا يختلف عمل أدبي - مهما عظم - من هذه الناحية الوظيفية عما يسميه علماء اللغة «العبارة الغائية»، Phatic utterances التي تقولها بلا قصد إلا أن تعقد صلة بينك وبين سامعك، كصحية أو تعليق على حالة الطقس، أو التي توشح بها كلامك لتضمن انتباهه لما تقول، من نحو: «أترى ما أعنيه؟»

(قد نشذ عن هذا الحكم العام بعض أنواع الشعر. وأنت تعلم أن الإنسان ربما ترجم نفسه بكلام مخفلة أو نظم يرتجله عفواً الساعة، ولكننا لانعرف إنساناً يتحدث نفسه بقصة، إلا أن يكون قد بلغ من اضطراب العقل حالة تدعو إلى الفلق).

على أن أي شبرة - مهما قلت - بالأعمال الأدبية تؤكد صحة هذه الفرضية. فحقن الأعمال الأدبية التي تبدو عسيرة أو مستحيلة الفهم - ولابد من الاعتراض بأن هناك أعمالاً غير قابلة لأن تفهم حتى ولو عولمت على أنها تنصير لها - لها الناحية المستقلة عن اللغة المستعملة - حتى مثل هذه الأعمال تقوم بوظيفة ربط القائل بطائفة معينة من الكتاب أو القراء الذين يسمون أن يعلنوا تلبية كاملة بينهم وبين الأغلبية الجاهلة. ويتضح من هذا المقال أن «ربط الأنا بالغير» يمكن أن أشهد صورياً بالغة التصديق، ومنها الصورة العكسية، وذلك لأن الرعية في ربط الأنا بالغير لابد أن تنشأ عن شعور ما بالانقصام، فإذا قوى هذا الشعور جلت لم يبق إلا النقد اللاذع أو الهجاء المقدس وسيلة إلى معاودة الارتباط.

تنهار الأعراف الفنية قبل أن ينهار النظام الاجتماعي ، ويقوم المبدعون الأفراد بتجارهم الفنية الجديدة بحثاً عن رسالة وشكل وأسلوب ، وهو ما يعنى البحث عن قم جديدة . وهكذا تخفى «الرسالة» من سطح العمل الأدبي وتنفوس إلى أعماقه ، فلا يسهل تحديدها بكتابات قليلة ، وربما بدا التفتت للأعلى أن الإمساك بـ «الفن» في العمل الأدبي أمر مستحيل ، لأنه لا يتكرر في فكرة معينة أو شعور معين . ولكن توضيح لك انعكاس حالة الاضطراب المتزايد التي تسود عالمنا المعاصر وفنوننا الأدبية المعاصرة على النقد ، تذكره بفكرة «مستويات العمل الأدبي» التي تحدث عنها إغزاردن ، ولقيت قبولاً من أكابر النقاد في الأربعينيات والخسينيات ، وهي وإن جعلت «رواية» الكاتب أو «فلسفته» أعمق هذه المستويات ، كما أن المادة الصورية هي أدهاها ، لم تنفض يداهما من البحث عن تلك الرؤية أو الفلسفة^(١) . قارن هذه الفكرة بما يقوله بارت ، في أواخر الستينيات ، عن «النص الثالث» :

«في هذا النص الثالث تتعدد الشبكات [شبكات المفن] ويتلاعب بعضها ببعض دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الأخرى . ليس لهذا النص بداية معينة بل يمكن أن يحسب ، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة ، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحداً من هذه المداخل هو المدخل الرئيسي . للأعراف التي يستدعيها فنر بلا نهاية ، ولا يمكن الحكم بينها (إن منها) لا ينضج أبداً لمبدأ التقرير ، إلا إذا حكمتنا (الرد) . مثل هذا النص المتعدد الوجوه يمكن أن تعكس به النظم المعنوية ، ولكن عدد هذه النظم لا يكون مقلداً بحال ، لأن حدتها هو لا نهاية اللغة .»^(٢)

لقد أصبح الغرض من سلامة ملازمة للشعر الحديث ، واستعاض الشعراء عن بنية الشعر المعنوية ببنية إيقاعية وأتشكيلية . وتخلصت «الرواية الجديدة» من عنصر الزمن ، وحاولت أن تلغي عنصر المكان . لقد انتهى عصر «الأدب الملى» كما يسميه بارت ، يعنى الأدب الملى . بالدلالات ، كخزانة خفية جيدة القرب ، لا ينضج منها شيء ، لأن «الفن» يسيطر على كل شيء . «هذا الانتهاء الرمزي (الذي بلغ قته في الفن الروماني) هو التجلي الأخير لحضارتنا .»^(٣)

هكذا يقول بارت . إنه ، إذن ، يتحدث عن أدب بلغ نهاية التطور ، لحضارة بلغت نهاية التطور . أما نحن فتتحدث من جنس أدبي لا نعرف بالضبط كيف تطور ، لأننا لم ندرسه قط دراسة عميقة ، ولكننا نعرف أنه صعب حضارتنا العربية القديمة منذ بداياتها الأولى ، ثم سار مع تقفها أشواطاً ، وقيت صورتها الفطرية ، مع ذلك ، محفوظه (وربما حية أيضاً) . وتتحدث بجانبه عن جنس أدبي آخر ، استبدلناه بذلك الجنس الأول عندما حاولنا أن ننتأف حضارة وحياة . نحن ننظر إلى الجنس الأدبي القديم في ضوء المسلمات التي ذكرناها ، وهي مسلمات ذات لخص لغة معينة أو شعوراً معيناً . ونحاول أن ننظر إليه كذلك في ضوء التاريخ الاجتماعي لذلك العصر ، أو ما يمكننا أن نستنتج عنه . ولكننا - في الوقت نفسه - لا نتخلع من حضارتنا (حق) لو كان ذلك ممكناً . لننظر إليه بمزج من بدليه الأحداث والأكثر تطوراً .

بمحفظة . ولكن هذه المشاركة لا تمنى بالضرورة أن نغ «بنية أساسية» أو هيكلًا ذهنيًا معنويًا في وعي القارئ أو السامع - أو لا وعيه - بحيث يمكن أن يتوقع تسلسل الأحداث المحملة التي يوردها عليه الراوي . فهذه المصادرة - التي يثبت على مصادرة مماثلة في الشعر التوليدي - لا تستند إلى أي دليل علمي ، ولا تمتد من المسلمات التي تعرف يدينية العقل . بل إن الفلسفة النفسية اعتمدت - لحقة طويلة - على مبدأ متناقض لها ، وهو أن الإنسان يولد وعقله أشبه بصحيفة بيضاء . فلم يبق إذن إلا أن نغ موضوعات فنية ، كسائر الموضوعات الاجتماعية من لغوية وغيرها ، تبيح قنوات للاتصال بين مصدر الحديث الأدبي ومتلقيه ، ولكن هذه الموضوعات يمكن أن تكرر ككرة تسمح للمتحدث بأن يختار بينها ، أو يمزج بين عدد منها ، وفي النهاية يصبح لكل متحدث موضوعاته الخاصة ، بل لكل حديث موضوعاته الخاصة - على أن نظل قناة الاتصال مفتوحة بين المصدر والمتلقي . وليست الحيل الفنية التي يلجأ إليها المتحدث لإسالات لفهام ذلك .

وهنا نصل إلى المسئلة الثالثة . خمة فروق جوهرية في «قنوات الاتصال» بين ما سماه جوت «الشعر الفطري» *urdrichtung* والجناس الأدبية الأكثر تطوراً .^(٤) «والشعر الفطري» - كما نفهمه - ليس فناً غلاً أو ضليلاً للحظ من القيم الفنية أو الألفاظ الشكلية . ولكننا نغيبه على «الفنون البدائية» - كالأنظمة الإفرقية - من جهة ، وعلى «اللغات الطبيعية» أو ما يسميه غارلاند العرف القوي العام من جهة أخرى . فالشعر الفطري أو الطبيعي له أجناسه الأدبية ، ولعل أشهرها اللامح للجمهور ، والأغاني والحكايات الشعبية . وتكاد سمياته تطابق ما نطلق عليه اسم الأدب الشعبي ، لولا أن هذه التسمية الأخيرة قد ارتبطت من ناحية اللغة باللهجات العامية ، ومن ناحية طريقة التداول بالرواية الشفوية ، ومن ناحية المصدر بالإبداع المشترك الذي لا ينسب إلى قائل بعينه ، ومن ناحية الجمهور بالأغلبية الكادحة البعيدة عن تأثير الثقافة «الرجعية» . وليس شيء من ذلك شرطاً لها نسمية الأدب الطبيعي . فالأدب الطبيعي في مفهومنا أدب يستند إلى أعراف فنية عامة لا يكاد يجد عنها ، لأنه في أصله أدب يجمع غير متمايز من دناطه ، وظيفته أن يحفظ على هذا المجمع تماسكه إزاء المجموعات الأخرى ، فهو لا يسمح بالفروق الفردية بين المبدعين ، ولا يقبل التطور إلا على المدى الطويل ، ولا تتعدد أجناسه إلا بقدر تعدد كميّات القول وظروفه الاجتماعية . والرسالة التي يوردها رسالة مباشرة صريحة : فهي فاقحة في أغاني الرفاف ، ناعية في أغاني الموت ، إذا مالت إلى الحكمة صاغتها في مثل ، وإن أرادت الهجاء صمدت إلى الإقناع . وشكله الفني يصمد على التكرار . فالملعب يتكرر في الألفية ، والموقف يتكرر في السيرة البطولية ، والاستعارات والتشبيات والأوصاف تتكرر في مئات الأغاني والقصص .

أما الفنون الأدبية المتطورة فهي فنون الأعراف الخاصة ، تتبدل أشكالها بنية للأوضاع الاجتماعية التي يتنى إليها الكاتب ، وقد أصبح الآن منتجاً فدياً له مزاجه الخاص ، ومطاميه الفني المميز ، فهو يسم هذه الأعراف الحزنية نفسها بمجسمه . وعندما تتر أعمدة النظام الاجتماعي

طبية للفكر ، أو أداة لتبذير الناشئين ، ولكنها ضئيلة الحظ من الفن ، إلا أن يكون فنا بلاغيا عَصَاً مثل كثير مما نقرؤه في أدبنا القديم .

ولكننا يجب ألا نتجمل الحكم . وقبل أن ننظر إلى السطح اللغوي لهذه الأخبار ، يحسن بنا أن نتأمل بنيتها القصصية .

ونستبعد الأخبار التي لم يشهدوها المؤلف أولم يروها مباشرة عن شاهدها ، ونأخذ هذه الأخبار المتتابعة من أول الكتاب (محضفين بترتيبها عند المؤلف) :

الخبر الثاني :

وحدثني هارون بن مخلوق ، قال :

كنت عند أحمد بن خالد الصريبي - وهو يتولى الخراج بمصر - ووجهها عنده . وقد أكتب علي حاصل ما استخرج في أمسه ، وهو يقابل به ثبت المصادرة . فقال لصاحب حالته : « ما أرى اسم فلان المتضمن في هذا الحاصل ، وقد صادفنا بالأمس على خمسمائة دينار ! » فقال : « ما صح لي شيء » . فقال : « ابعث إليه من يسعد صاغراً حتى يجعله على عظة المطالبة » . فقال له رجل من المتضمنين يعرف بما شاء الله بن مرزوق : « الخسمائة - أيئله الله - تصح لهذا الرجل في هذه الضية - إن شاء الله - إن أعلى ما قد أمرت به فيه » . فقال : « هي عليك ؟ » فقال : « نعم » .

فتقدم إلى صاحب الحالة ألا يعرض له . فالتفت إلى ما شاء الله فقال : « تعرف هذا الرجل ؟ » فقلت : « نعم » . ومن العجب ألا تعرفه ! فقال : « يا أيها ! أترى رجل يجري مجرانا في معاشنا بما لم أطق والله استأثله ، وعندي ضيعة ما طوبى به ، وكانت ضياعته أصب إلى مما حويته ، فلذا لقيه فزعه أني أورد المال عنه لئلا يعود المال مشغواً » .

وانصرفت من مجلس أحمد بن خالد ، فالتفت الرجل في طريق ، وهو محدود ، فسأته عن خبره ، وأخبرته الخبر . فقال : « يا أيها ! وما في هذا من الفرج ؟ إنما التفتت من غم إلى رقي ! وماي أفشى لي هذا الرجل إفسانه ! » والله لو دعت أن أمر السلطان نغد في ولم أجعل هذه العارفة منه ! » .

قال أحمد بن يوسف :

فقال لي هارون : وصحرت بيت ما شاء الله بن مرزوق بعد هذا بأربع سنين في الوقت الذي توفي فيه ، فاتفق أن كان لي جاني رجل قد أتى بعض رداه على وجهه وهو يبيع باليكاء والشهيق . ثم كشف وجهه فكان الرجل الذي أورد ما شاء الله عنه الخسمائة الدينار . فقال : « من الوصي من جاعته ؟ » فقال له الوصي : « هانذا » . فقال : « عندي لهذا الرجل - رحمه الله - ألفا دينار وخمسمائة دينار .. فقلت له : « حلفت بينكما بمعاملة يهدي ؟ » فقال : « لا والله ! ولكننا الخسمائة الدينار ، صرت به إليه عند يسرها » . فقال : « وما أعمل بها ؟ تكون عنك إلى أوان حاجتي إليها . فسأته في شغلها ، فقال : هو مالك أعمل به ما شئت . فلم تزل تنمي وتزيد حتى بلغت هذا القدر » .

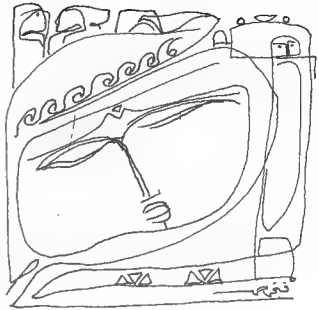
وقد سبق للكاتب أن قام بدراسة عن تأصيل فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث^(١) ، ومهد لذلك بإشارات موجزة إلى بعض الفنون القصصية المعروفة في التراث ، ومنها فن الخبر . ولاحظ أن هذا الفن استقل عن التاريخ واكتسب قيمة أدبية خاصة عندما عرفت الحضارة العربية طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف ، اهتمت بالسيات الفردية للبشر ، فوجدت في المفاذج الغريبة التي قدمها الجاحظ في أنصاه طرافة ومثمة . ولكن القصة القصيرة كما عرفت في الآداب الغريبة الحديثة ونقلها أدبنا المعاصر فن قصصي مكتمل ، يعني إلى جانب تصوير الشخصية بتسلسل الحدث ، ويتميز عن الرواية الطويلة باعتبارها على وحدة الانطباع (أي أن هذا هو نوع الرسالة التي يؤديها) . والانطباع نشاط فكري أميل إلى الموضوعية ، ولكنه لا يفسر الواقع بل يغفل به ، يرمز جزئيات الموضوع دون أن يمزج بعضها ببعض ، ويلاحظ التأثير المتبادل بينه وبين المناخ العام دون أن يربط بينهما رابطاً عضوياً (كما يصنع المصورون الانطباعيون بذررات الضوء) . ولذلك كانت هي التعبير الأنسب عن النفوس القلقة أو الفئات الاجتماعية المأزومة . وفي هذه البنيات الغريبة ظهرت واكتملت ، كما كان اقتباسها وتواصلها في أدبنا العربي مرتبطاً بظهور طبقة متوسطة حديثة ، تحاول شق طريقها . بناء شديداً وأمام صدمات متتالية - في حياتنا الاجتماعية .

وأعود الآن إلى فن الخبر القديم بدراسة تطبيقية أكثر تفصيلاً عموماً - في إطار التلخيص التاريخي - الانتفاع بالأسلوبيات الحديثة كمنهج في تحليل النصوص (إذ لا تعارض بين المتجين) . وسأقتصر على كتاب واحد وهو كتاب « المكافأة » لأحمد بن يوسف المصري^(٢) . والغرض من البحث رصد مرحلة في تطور « الخبر » كجنس أدبي .

كان أحمد بن يوسف المصري (- ٣٤٠ هـ / ٩٥١ م) متنبياً إلى طبقة الكتاب ، ولكن الظاهر أنه لم يتخذ الكتابة حرفة ، بل كان - كما يدل كتابه هذا - يرتزق رزقاً واسعاً من التجارة والزراعة وتبيل خراج بعض الضياع الملوك للدولة . وكان يجمع إلى الثقافة الأدبية ثقافة فلسفية ، وأهم من ذلك أن فلسفته كانت وثيقة الصلة بمجتمعه ، وأن أدبه كان تعبيراً صادقا عنها . فقد روى في كتابه هذا ثلاثة وسبعين خبراً ، وقسمها على أبواب ثلاثة ، جعل عنوان الباب الأول - وهو يقرب من نصف الكتاب - « المكافأة على الحسن » ، وعنوان الباب الثاني « المكافأة على القبح » ، وأطلق عليها الباب الثالث وعنوانه « حسن العقبي » . ومعظم هذه الأخبار شهدا بنفسه أو سمعا ممن شاهدوها . وقدم للكتاب بكلمات موجزة أوضح فيها الغرض الأخلاقي من تأليفه ، وهو التنبيه إلى أن حسن المكافأة على المعروف يفرى بفضل المعروف . ومن ثم يمكن القول إن المؤلف يدعو إلى فلسفة عقلية نفعية لئله استمدادها من حياته في التجارة .

ونستطيع - بناء على هذا الفهم - أن نقول إن أخبار أحمد بن يوسف أخبار مكتوبة لغني . فهي ليست أكثر من حكايات أخلاقية تدور حول فكرة واحدة أو أفكار متقاربة ، ولعلها تصلح مادة

- ١- «أ» يقضي على الشيخ الأعرجي «ب» ويصبحه إلى الولي منها بتهمة خطية .
- ٢- أعرابي شاب «ج» يقدم إلى «أ» و يذله مبلغاً كبيراً من المال ليحل محل «ب» .
- ٣- «ب» يرفض هذه المبادلة ويبين السبب الذي دفع «ج» إلى ذلك ، وهو معروف أسداه إليه قديماً .
- ٤- «أ» يروي القصة للوالي ، فيعفو عن «ب» ويستقدم «ج» ويلحق الرجلين بحاشيته .



هذا الميكل القصصي يتكون - مثل سابقه - من خطوات أربع ، ولكن الترتيب عكس ، إذ جاء القسم الخاص بالجزء قبل القسم الخاص بابتداء المعروف . ويلاحظ لنا من هذه المقارنة أن التصرف في ترتيب الأحداث يمكن أن يحدد نشاط السامع (يورنر عنصر التشويق) على الرغم من معرفة السيقية بمجرهاها العام . وهذا صحيح ، ولكن هل هو الفرة الوحيدة لاختلاف الترتيب ، ألا يبقى لنا أن نتوقع وراء هذا الاختلاف «الستجسي» كما يقول الأسلوبيون شيئاً من اختلاف المعنى ؟ أو بعبارة أخرى : إذا كان الميكل القصصي الأول تمييزاً دقيقاً عن فكرة المكافأة ، فينبغي أن تكون الفكرة هنا مختلفة بعض الاختلاف . على أن الفرق بين الميكلين لا ينحصر في هذا الاختلاف «الستجسي» ، فهناك اختلاف مهم آخر يتناقض معه ويمثل في حلول عنصر محل عنصر (اختلاف باراديجمي) . فإذا كانت الخطوة ٣ في هذا الميكل تقابل باراديجمي الخطوة ٢ في الميكل السابق ، فيجب أن نلاحظ أن الخطوة ٣ هنا غوت المعنى تمييزاً جوهرياً لأن «ب» الذي نعرف أنه قدم الإحسان يعلن في الوقت نفسه أنه غير مستعد لقبول جزاء عليه .

ويبدو من هذه المقارنة أن الميكل القصصي تجاوز فكرة «الجزاء على الحسن التي اتجه المؤلف - ظاهرياً - إلى إثباتها من خلال هذه القصص ، أي التي كان يمكن أن تعتبر «الغرض التكويني» (١) لتقصص هذا القسم جميعها . وإذا فنبتى البحث عن «غرض تكويني» آخر ، أصيدق دلالة على المعنى الكلي لهذه القصص ، بحيث تكون الاختلافات التي نلاحظ فيها بينها ، سواء أكانت اختلافات مستجيبة أو باراديجمية في الميكل ، أم اختلافات في السطح اللغوي ، تنويعات فرعية لا تمس الغرض التكويني الأصلي ، أو بعبارة أخرى : طرقاً مختلفة لتأكيد الفكرة الكلية الكامنة في هذه القصص .

الخبر الرابع :

الراوي «أ» - أمر السجن - يقوم أيضاً بدور المحسن «ب» .

- ١- «أ» يسهل لسجين شيخ تق (ج) الخروج من السجن كبضعة أيام حتى يسي في خلاص نفسه .
- ٢- «ج» يفضل في مساهمة .
- ٣- «ج» يعود إلى السجن حتى لا يعرض أب للعقاب .
- ٤- الوالي يعفو عن «ج» .

لفال هارون : ووجدت ما خلفه ما شاء الله ثبات كُنْ معه شيئاً نزا ، فجيهرن الله بذلك المال .

نجد هذا الخبر من كل المؤثرات اللغوية ونسقي الميكل القصصي وحده ، ونحذف الأعلام ونرمز بالحرف «أ» للراوى ، و«ب» للشخص الذى يبدى بالمعروف ، و«ج» للشخص الذى يتلقى المعروف ثم يكافئ عليه (وكذلك نفعل بالأخبار التالية) .

يمكن أن نجد هيكل هذه القصة كما يلي :

راوى القصة - «أ» - لا تقتصر مهمته على رواية القصة للمؤلف (ولنا من ثمّة) بل يقدم لطرف القصة ب وج المعلومات التي يحتاجان إليها .

١- حامل الخراج يراجع ثبت المصادرة ويأمر باستدعاء المتضمن المتأخر عن السداد «ج» .

٢- المتضمن «ب» يورد المبلغ المطلوب .

٣- «ب» يموت مخلفاً بناته في حاجة إلى المال (تكشف هذه المعلومة الأخيرة في نهاية القصة) .

٤- «ج» يدفع إلى البنات المال الذى سدد «ب» عنه ، وقد ضاعفه بالتجارة .

يبدو هذا الميكل القصصي مطابقاً للفكرة ، ورسومياً بطريقة شبه هندسية . فأحداث القصة منحصرة في خطوات أربع (ستكلم عن دور الراوى فيما بعد) والخطوتان ١ و ٢ تتخلل المعروف المتبدأ ٣ و ٤ تتخلل المكافأة .

الخبر الثالث :

الراوي «أ» مشارك في أحداث القصة .

أن يعرض القارئ اختلال التوازن بين إحسان وإحسان ، بأن يضيف إلى الإحسان معنى آخر أقوى منه . بعبارة أبسط : إن الإحسان إلى جرم معتاد الإجرام . يبدو عليه أنه مطبوع على الشر (كما وصف الجرم في هذه القصة) لحد أنه أظهر التوبة عندما أوشك أن ينفذ فيه القصص . يمكن أن يبدو حاقلة لإحساناً ، ما لم ينسب إلى فاعله قدراً هائلاً من الثقة بصواب ما يفعل . ولعلنا إذ نتهدى أنشيراً إلى هذه الكلمة «التي» نجد «الودج» التكويني «الحقيق» الذي تتبع منه هذه القصص كلها ، أو المعنى الكلي الكامن وراء أحداثها وشخصياتها (وسطوحها اللغوية أيضاً) .

وستكتفي بهذه الأخبار التي أوردناها على نسقها ، ونختار بتحليل الخبر التاسع لأنه يؤكد هذا المعنى بطريقة غير منتظرة . فسوف يلاحظ القارئ أنه مختلف عن سائر أشعار الكتاب ، ولكنه اختلاف له دلالة :

- الراوي «أ» هو الشخص «ج» الذي يقع عليه الإحسان .
 ١ - «أ» جـ يرت من أبيه التاجر ما لا جليلاً .
 ٢ - «أ» جـ يسرف في إنفاق المال ، على خلاف ما عوده أبوه .
 ٣ - «ب» بـ «أصدقاء أبيه من التجار» يظهرون إعجابهم بطريقة ويدعونه إلى وليمة في دار أحدهم .
 ٤ - «ب» بـ «أعاقبون» «أ» جـ بالضرب المبرح ليعود إلى سيرة أبيه .

فهذه القصة تبدو خارجة عن تيج الكتاب الملان ، وهي في الوقت نفسه تشد على المعنى الذي زعمنا أن المؤلف يدور حوله وإن لم يسله . ولكنه الشذوذ الذي يثبت صحة النتيجة . فلوردا أن تضع هذه القصة عنواناً لا وجدنا ألقين من كلمة «الفرور» ، والفرور هو الثقة المفرطة ، أو الثقة التي لا تستند إلى ضابط من الحكمة . فلا تفسر هي هذه القصة هنا إلا توضيح المعنى السابق وتعميده .

وبناء على ذلك يمكننا أن نقول إن الهدف الظاهري - ولعله الهدف الواعي - من هذه القصص ليس هو ما صرح به المؤلف في مقدمة كتابه . فإذا كان حين كتب هذه المقدمة فيلسوفاً ، فقد كان حين كتب القصص نفسها فيلسوفاً وفناناً .

لنقل إنه حين بدأ في قصص هذا القسم الأول كان يفكر على النحو التالي :

إحسان ← جزاء

ولكنه حين أخذ يسترجع مشاهداته ، ويرتب أحداث قصصه ، ويتأمل شخصوها ، جعل فكره يتحرك بطريقة مختلفة ، أكثر حيوية وواقعية :

خوف ← لا خوف ← قلة (٨)

فالتاجر الذي يورد مطالعة زميلنا لا ننسى أن التاجر ، وراوي الخبر ، والمؤلف ، هم جميعاً شعور واحد متشخص وقت كتابة القصة (لا بد أن يشعر بالخوف ، ولوللمظة ، قبل أن يعلن استعداده لهذا الفعل : الخوف أن يضيع ماله ، الخوف أن يحتاج فلا يجد من يعينه ، الخوف أن

لا يقتصر الجليد في هذا الهيكل على اجتماع الوظائف أوب ، بل إن طبيعة الأفعال نفسها مختلفة . وتستطيع أن تبين ذلك إذا تأملت الخطوة ، التي لا نجد لها نظيراً في الأخبار السابقة . فقد كانت القصص السابقة تقوم على حادثين : يمثل أحدهما المعروف المبتدأ ، والآخر الجزاء . أما هنا فنحن أمام حادث واحد ، والفعل من جانب «ب» و«ج» كليهما أدل على مركب «الأمانة والثقة» (الثقة تعطي للمؤمن ، والمؤمن أهل للثقة) منها على مركب الإحسان والجزاء . أما الفرج الذي تمثل في الخطوة ٤ فلم يكن يسمى من أحد ، بل أتى على خلاف ما توقعه الجميع .

الخبر الخامس :

هذه قصة على شيء من الطول ، وأهم من ذلك أنها مركبة البناء ، فهي قصة داخل قصة ، وهذا التركيب مألوف في الأدب القصصي الطبيعي ، ولا تأثير له من حيث دلالة الهيكل القصصي على النموذج التكويني . ولكنك تستطيع أن تلاحظ من مقارنة الهيكلين اختلافاً بالغ الدلالة :

القصة الأصلية :

راو «أ» لا تريد مهمته على مصاحبة «ج» .

١ - «ب» كاتب قديم ذو أفضال سابقة (لم تبين) يسعى إلى خلفه «ج» .

٢ - «ج» يسعى إلى دار «ب» ويتبين سوء حاله .

٣ - «ب» يرى قصة تبين المكافأة على الإحسان ولو إلى من لا يستحق . (يمكن أن ينظر إلى هذه القصة أيضاً على أنها «مكافأة» لـ «ج» .)

٤ - «ج» يقضي لـ «ب» حاجاته .

قصة «ب»

١ - «ب» جرم يوشك أن ينفذ فيه حكم الإعدام ، ووراءه أخت ضعيفة .

٢ - «ب» يشفق على الأخت وينفذ «ج» ويهربه من البلد .

٣ - «ب» يقع وأخاه في عنة .

٤ - «ج» ينقذ «ب» وأخاه من عنتها .

القصة الأصلية تبدو شاحبة بجانب قصة «ب» ، وكأن الفرض هو إبراز الإحسان إلى المسكين . فهل صحيح أن فضل الإحسان في الحالين واحد ؟ هل يستوي في المعنى إحسان «ج» ، الكاتب العظيم ، إلى سلفه الجليل الذي أنقذ عليه الدهر ، وإحسان «ب» إلى «ج» الجرم المحكوم عليه بالإعدام ، أو إحسان «ج» جزء «ب» حين وقع في عنة ؟ بل هل يستوي إحسان «ب» ، وهو في إبان مجده وسلطانه ، إلى من هم دونه من الكتاب أو إلى قاصدين من أصحاب الحاجات ، وإحسانه هو نفسه إلى ذلك الجرم الذي لم يعلن توبته إلا حين أسلم إلى يد الجلاد ؟ إن هذه القصة ، بيناتها للردج ، تعتمد إثبات المقارنة ، ولكن لكي تثبت التسوية في النهاية عن طريق الجزاء الواحد . وهنا يجب

وعلماء أقرأ بطاعة «ولي الأمر» ولكنهم لم يستطيعوا أن ينفذوا في أمور دينهم، فقلّ خيارهم من المنت مثل ما قلّيه الخصوم والمنافسون. عاش أحمد بن يوسف في عصر الطولونيين وعاش طويلاً بعده. وكان حكم الطولونيين - بالقياس إلى من سبقهم ومن تلاهم من الولاة - رحيماً عادلاً، فزف الناس شيئاً من الهدوء والأمن. وقد ذكر مؤرخو أحمد بن طولون أنه كان منذ مطلع شبابه ساعطاً على طريقة نظرائه من الجنود الترك، حتى قال يوماً لأحد أصحابه: «يا أحمي! إلى كم تقم على هذا الإثم مع هؤلاء المولاي! ^(٩) وقالوا إنه لما ولي مصر أسقط «المظالم» - أي الضرائب التي كانت تجبي بغير حق - فقال له كاتبه: «للمدرب على هذه الأمور» بعد أن سأله الأمان: «يعلم الأمير أن الدنيا والآخرة فترتان، والشهم من لم يخطأ إحداها بالآخرى... ولو كانت تقب بالصر وطول العمر لما كان شيء أقر عندنا من التفتيش على أنفسنا في العاجل لمارة الآجل، ولكن الإنسان قصير العمر، كثير للصلاب والآفات ^(١٠) ورووا الكثير من صدقات أحمد بن طولون وبوره. ومع ذلك فقد جمع لنفسه ثروة ضخمة، قالوا إنه خلف في خزانته من الذهب النقد عشرة آلاف دينار، ومن المالك سبعة آلاف مملوك... ومن... ومن...»

وكان حاد الطبع شديد الانقسام، لا يري حمة كبير، أمر آتحر عهده بجس قاضي مصر بكار بن تقيبة لأنه أبى أن يقف - كما أمره أحمد بن طولون - بطنج بيعة عدوه المروق ولي عهد الخلافة. ولم يكتف بذلك حتى طالبه برد الراتب السنوي الذي كان يدفعه إليه، فما كان من العالم الزاهد إلا أن رد إليه أكياس المال بضمها الذي بهما به.

أما الزلف الخروالي الذي تمتع به ابنه غارويه، فقد أصبح مضرب الأمثال في التاريخ. على أن السنوات التي أعقبت حكم الطولونيين كانت سوداً على أهل مصر. يقول صاحب «النجوم الزاهرة» عن أحد حكام ذلك العهد: «وإزالت دولته وروحه بعد أن أسعد أسوال الديار المصرية وتركها خراباً يباباً من كثرة الدين والمصادرات». (قلت: وأمر محمد هذا من العجائب، فإنه أراد أحمد فأرأبني طولون والانقسام غيرة على ما وقع من محمد بن سليمان الكاتب من إفساده الديار المصرية، فوقع منه أيضاً انقسام ما فعله محمد بن سليمان الكاتب ^(١١))

كيف لا تكون تلك الأيام أيام خوف وظلم ورأس، ولكن قصص «المكافأة» - مع أن بعضها يشير إلى تلك الأحداث العامة - تبت الصورة البشمة لتنتفضها، كما هو شأن الفن. وقد تكون قصص «المكافأة» كلها حقائق، ولكن عالم «المكافأة» بطل عالمنا، لأن الكاتب إن لم يمتزج فهو يبتاز. وهل أحصى ابن يوسف قصص الذين عاشوا وماتوا ضحايا الخوف والظلم واليأس؟

وإذا قلنا إن عالم «المكافأة» هو عالم فني، فليس معنى ذلك أيضاً أنه عالم كاذب. بل إن صفته أعظم من الحقيقة نفسها. فمن لم يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل، يغيره بالكلمة الفعل. ويبقى حلم العدالة، وبقي النصر، قوة للمعتدين والمظلمين والشهداء.

• • •

تفتقر عياله وتبان كرامته... ولكنه لا يلبث أن يبنى الخوف، فيحل محله نقيضه وهو الثقة. غير أن هذه الثقة تبقى سؤالاً معلقاً - قد تكون مجرد وهم - حتى يأتي القسم الثاني من القصة ليحو التسلول، فتستقر حقيقة مؤكدة.

وهكذا، وحل مقياس أكبر، في القصص التالية. وبتق قطعة مهمة، وهي أن الخاتمة في جميع القصص تصور نجاة أو فرجا، مع أن تسلسل الحوادث يختلف من قصة إلى قصة: فقد يرفض المتحمّن مكافأة على المروء (الخبر ٣) أو لا يوفق الحسن في تدبيره (الخبر ٤). وهذا يعني أن نموذجنا التكويني لا يزال ناقصاً. إن هذا النموذج يمكن أن يوسى بنوع من الختمية في داخل النموذج نفسه: بمعنى أن تحريك الخوف لا يهد أن يلاشيه، وتحريك حالة اللاخوف لا يهد أن يؤدي إلى ثقة. ولكن المثاليين السابقين يبتان خطأ هذا الفهم. فالحركة الداخلية للنموذج (أي سعى الفاعلين أنفسهم) لم تؤد إلى النتيجة الإيجابية التي وصلنا إليها فعلاً. لقد وقفت تلك الحركة في منتصف الطريق، ومع ذلك تحققت النتيجة. وهنا يجب أن نفكر أن ثمة قوة خارجية تدفع هذا النموذج في طريقه الطبيعي إذا توقفت حركته الداخلية، أي أن ثمة إيماناً بغيرية الوجود يمحظ لهذا النموذج فاعليته.

إذا كان التحليل الذي قدمناه لقصص القسم الأول مقبلاً، فقد لا يحتاج القارئ إلى أن نكره في القسمين الثاني والثالث. ولكننا نكتفي بأن نثبت «النموذج التكويني» لكل من القسمين، وللقارئ أن يتبع صحتة بقرارة القصص على نحو ما فعلنا:

القسم الثاني (المكافأة على الصنيع): لدينا لا نخالف التسمية الأصلية إلا بمزيد من التعديد، ثم يبتين المرحلة الوسطى، التي تمثل - في حركة القصة - نقطة الانكسار أو ما يسميه أرسطو «الانقلاب»

ظلم ← لا ظلم ← قصاص (عدل)

القسم الثالث (حسن المعنى):

ياس ← لا ياس ← فرج (أمل)

على أن التشير الداخلي لقصص «المكافأة» لا يمت إلا بتضير خارجي، اجتماعي، يوضح قيمة هذه المعاني. فلماذا اختار الكاتب المصري - أصلاً - أن يدبر قصصه حول معاني الخوف والظلم واليأس، ليحليها - في عالمه الفني - ثقة وعدلاً وأملاً؟ لدينا لا نحتاج إلى إطالة القول عن مظالم تلك اليهود. لقد تغلب جند الترك على الخلافة، وكانت عدوا البلاد وما فيها غنائم حرب، وأهلها سبياً وأسرى، فتصموا بجزيرات الأرض واستمعدوا أهلها، وسجنوا وهدبوا وسكوا النداء. وكانت يمتانهم أسر من أهل التجارة والمال تغلغروهم وأعانهم على ظلمهم (كالمذاكرين الذين كانوا وزراء الطولونيين ثم وزروا لأعدائهم من بعدهم) أو اكتفوا بمداراتهم حفاظاً على نعمتهم وضناً بكرامتهم،

« يا نعي 1 أمر في رجل يجري جمرانا في معاشنا بما لم أخلق والله احتاله ، وعندي ضعف ما طوَّب به ، وكانت صيانه أحب إليَّ مما حوربه . » (الخبر الثاني) .

« يحسن بشيخ مثل أن يترجَّح في المبروف ؟ »

« فإن عادوا وبقية على الكرم أن يموت وعليه دين من ديون المبروف » (الخبر الثالث) .

« ومن جالنا فيما أفضى إلينا أن نحسن خلافة من تقدمنا ، وأن نراهم كالآباء المستحقين الير من أولادهم . » (الخبر الخامس) .

وهذه سمة تباعد بين قصص « المكافأة » ومعظم القصص القصيرة الحديثة . ولكنها سمة مكملة لأسلوب « المكافأة » الهادئ للمقتصد . وهو أسلوب مناسب كل المناسبة للروح الروائية التي تشيع في القصص . هذه الروح تجلج في أردود في تسمية أخبار أحمد بن يوسف قصصاً قصيرة بالملئى « الانطباع » الذي يتحدث عنه آلفا . ولكن هل تحتاج حقاً لثل هذه التسمية ؟ إن القصة القصيرة « ذات الانطباع » لم تعرف إلا بعد « المكافأة » بقرابة ألف عام ، وحسبنا أننا مازلنا نستطيع أن نتعلم من قصص « المكافأة » .

هوامش

- (1) « فصل » المجلد الثالث ، المجلد الثاني « الرواية وفن النص » ص ١١ ~ ٢٠ .
- (2) « المجلة » يولي ١٩٦٨ ، في مقال من أحمد حسن الزيات ، الرؤيا المقيدة ، لثبة القصيرة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١٨٥ .
- (3) Gérard Genette : Genre, « Typens », modes (Poétique 32, Novembre 1977) p. 413.
- ويورد « جينيت » اصطلاحاً آخر لجرعة : « الأشكال الطبيعية » ، ويفسرهما بأنها « كيانات الحديث » (ص ٤١٧ ~ ٤١٨) .
- (4) René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature (New York, 1948) p. 152.
- (5) Roland Barthes : S/Z (Paris, eds. du Seuil 1970) p. 12.
- (6) القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي (القاهرة) ، دار المعرفة ، الطبعة الأولى (١٩٦٦) .
- (7) أحمد بن يوسف : المكافأة ، تحقيق محمود عبد شاكور (القاهرة) ، المكتبة التجارية ، ١٩٤٠ .
- (8) أنظر :
- Claude Bremond : Logique du Récit (Paris, eds. du Seuil, 1973) « Le Modèle Constitutionnel de a. J. Greimas, pp. 81 - 102 .
- (9) ابن خنيزي روى : النجوم الزاهرة (القاهرة) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف (....) ج ٣ ص ٤ .
- (10) المصدر نفسه ، ص ٩ .
- (11) المصدر نفسه ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

أما « السطح اللغوي » (أو « الأسلوب » بالحقى الضيق لهذه الكلمة) في قصص « المكافأة » فليس أهم ما يميزه هو دور الراوى . ومن المفارقات العجيبة أن القارئ لا يكاد يلتحظه ، مع أنه عمود القصة . والقائد البنيويون يشيرون الراوى في القصة بصوت ، ولكنه في هذه القصص عين ، ولذلك لا يشعر القارئ بوجوده ، مع أنه لا يرى القصة إلا من خلاله . بل إن القارئ لا يشعر بأى « أصوات » أخرى في هذه القصص ، مع أنها ملينة بالحوار الحكى ، ولكنك لا تجد فيها أى صوت مجر . ولا يمكنك أيضاً أن تقول إن هذا الحوار هو كلام المؤلف - الراوى . فأتت مع هذا المؤلف - الراوى مشغول دائماً باكتشاف الحقيقة أو تلقيها كما ترد عليك في الحياة ، جزءاً جزءاً : مرة من أولها ومرة من وسطها ومرة من آخرها ومرة من أطرافها . مرة بأسماء الأشخاص - إن كانوا من الأعلام المعروفين أو بقوا في الذاكرة وإن لم يكونوا أعلاماً ، ومرة بأوصافهم فقط ، إن كانت أوصافهم قد نسبت . وهذا التسلسل الطبيعي للأحداث يشترك أنك في قلبها ، وهذا العرض الطبيعي للأشخاص يشترك أنك معهم . ولذلك نكتفى بالقليل من الوصف أو السرد أو الحوار .

اقرأ الخبر الثاني الذى نقلنا نصه . أو اقرأ هذه الجميل السيمة التى قدم بها المؤلف خبره الخامس :

« انتظرت أباً جيد الله الواسطي كاتب أحمد بن طولون في هارة ، حتى يرجع من عند أحمد بن طولون ، فأرسل إليه بعض الحجاب لبث من وقت الباب ، فرأى فيه إسماعيل بن أسباط ، فسأل عنه ، فقبل له : وقف بالباب طويلاً وانصرف » .

لم يرد في هذه الجميل السيم إلا وصف واحد : « كاتب أحمد بن طولون » . ولكنه كاف لأن تعرف تفسير هذا الفعل الأول : « انتظرت » . فالانتظار لا يكون إلا لرجل خطير . وتستجمع لك كلمات « الباب والباب والحجاب » كل ما تحتاج إليه لتتخيل المشهد بمن فيه من أصحاب الحجابات . وتستعرف من كلمتين « فسأل عنه » أن إسماعيل بن أسباط - إن لم تكن سميت أو قرأت عنه - إنسان جدير بعناية خاصة ، وأنه - لا بد - نزل به ما أوجبه إلى لبث الوقت . وتستعرف من الجواب المختصر أيضاً أن الرجل على شئ من الإباء وعزة النفس .

لماذا قلت لك إن الراوى عين وليس صوتاً . فهو متى بدأ يقص عليك الخبر امتنع عن أن يعاق عليه برأى ، حتى أنه إذا وصف عاملاً ظالماً لم يزد على أن قال : « حضرت مصلاً (جانياً) شديد الاستحلال ، بعيداً من الزافة » (الخبر السادس من القسم الثاني) وهو وصف يوشك أن يكون موضوعياً صرفاً . وإذا حكى كلمة لحاكم جبار تسترل غضب الله اكفى بقوله : « فارتمت من الكلمة » (الخبر الثالث عشر من القسم الثاني) .

وترتب على هذه الخاصية الجوهرية للأسلوب ظاهرة مهمة ، وهي أن الشخصيات تقوم هى نفسها بشرح دوافعها :

الخصائص البنائية للأقصوصة

ما أصعب الحديث النظري عن فن الأقصوصة ، هذا الفن الأدنى البسيط المزاوج المليء بطلاقة شعرية مرفقة وفائدة فائقة على تغلغل التجربة الإنسانية والقبس على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صيواتها ومفاتها وأحزائها ببساطة ويسر آسرين . وما أسير الانطلاق من مصادرة مبدئية يفترض أن الأقصوصة فن راسخ المعالم يحدد القسيمات وأصبع المقومات وأن ما تحتاج إليه هو تناول الألفاظ ذاتها في دراسات تطبيقية ضالفة . غير أن كل دراسة نظرية ، برغم محاشيا لصعوبات التحديدات النظرية ، تتطرق من مجموعة من المسلمات النظرية التي تحتاج إلى كثير من التأمل والتحقيق والتي تساهم بمجوعتها وموضوعها في تسطيح الدراسة التطبيقية وضموها حصاها .

وإذا كان النقد العربي يفترض إلى الدراسات النظرية عموما ، فإن الدراسات النظرية في مجال الأقصوصة توشك أن تكون غالبة عنه تماما ، بل تعد من الدراسات النادرة في النقد الإنساني . وعلاوة على ذلك الغياب الكلي نجد أن النقد العربي لم يستقر على مصطلح ثابت هذا الفن القصصي . فبينما رسخ مصطلح الرواية في النقد العربي نجد أن عددا كبيرا من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحي الأقصوصة والقصة القصيرة للدلالة على ما يعرف في الإنجليزية باسم Short Story وفي الفرنسية Conte . ومن الواضح أنني أولر مصطلح الأقصوصة ، ليس فقط لإيمانه ومواجهه باشتقاق صفة (أقصوي) وهي مطلوبة في أي دراسة نقدية وملاءمة للتعبير بكفاءة عن طرفي هذا الفن من أقصوصة قصيرة Short Story أو Very Short Story إلى أقصوصة طويلة Long Short Story دون اللجوء إلى تكرار مبرجج أو الزنا اصطلاح القصة القصيرة فصيح الأولى القصة القصيرة القصيرة أو القصة القصيرة جدا ، أو تقابل مستهجن إذا ما أشرنا إلى القصة القصيرة الطويلة . ولكن - أيضا - لأن مصطلح القصة القصيرة يجعل مسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تفترض في صيغ التعبير ومن هنا نحتاج إلى كلمتين حيث تكفي العربية بكلمة واحدة ، ولأن هذا المصطلح كلمة واحدة في الفرنسية Conte وأخرى في الألمانية Kurzgeschichten وإن كانت مركبة . فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزي ؟

لكنه مصطلح ، كثيره من المصطلحات التي تتكرر كثيرا في نقدا العربي دون تدبر أو تمحيص . ولا جناح على نقدا العربي إن أقر مصطلحا بعينه أو ترددت فيه كثيرا تعبيرات الأقصوصة الفنية أو الرواية الفنية .. إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة ، شريطة أن يكون المصطلح أو التعبير النقدي دالة اصطلاحية واسعة يتفق عليها القارئ والكاتب والناقد جميعا . ومن هنا يستطيع الجميع التمييز بين الغث والنفث في هذا الميدان وفقا لمعايير واضحة تصح للنقد أن يتصد عن الحيف وأن ينتزه عن الغرور وأن يقترب من دقة الدراسات المعيارية التي يمكن الاعتماد بها والتعويل على نتائجها .



صبري حافظ

البدايات وازدواج المتابع .

لأبد أن نشر بداية إلى أن هناك فارقاً كبيراً بين الحديث عن الأخصوص كمصطلح نقدي يشر إلى جنس أدبي بعينه ، وينطوي استعماله على التسليم الضمني ببعض منطلقات نظريات الأجناس الأدبية ، وهي نظريات أخذت تتعرض مؤخرًا للكثير من عواصف الهجوم^(١) ، وبين مصطلح القصة الذي ينطلي كل صيغ النشاط القصصي . فلا يمكن بأي حال من الأحوال « تناول تاريخ القصة الطويل عبر مراحلها المتباينة من أسطورة وخرافة وأمثولة ونادرة وحكاية وقصة مصورة إلى ما يسميه أبسط المختبرين الصحفيين المحليين مجادة أو قصة جيدة ولا حتى التعرف على بدايات مثل هذا التاريخ . أما تاريخ الأخصوص التي نعرفها الآن فليس طويلاً على الإطلاق وإنما بالغ الإيجاز^(٢) » . وما يقوله يبين عن الأخصوص الغربية والقصة صحیح إلى حد كبير بالنسبة للقصة العربية . ليس فقط لأن تاريخها وثيق الارتباط بتاريخ الأخصوص الغربية و مشابه له إلى حد كبير ، ولكن أيضاً لأن هناك تمازراً واضحاً بين مفهوم الأخصوص كجنس أدبي وعدد وغيره من أشكال القصص العديدة التي عرفتها المنطقة العربية التي تعتبر بعض شعبها من أول الأمم التي استخدمت الصيغ القصصية في الأغراض الدينية والاجتماعية وغيرها . بدءاً من حكاية الفلاح الفصحى وقصص البرديات القديمة ونصوص الأهرام والأساطير الفينيقية والسومرية والبابلية حتى القصص القرآني والزاد وقصص الأمثال وحكايات البغلاء والمقامات وغير ذلك من أشكال السرد القصصي القصيرة .

ومع أن الأخصوص الغربية الحديثة تتميز عن أشكال القصص السابقة عليها فإننا لا نستطيع القول بغياب الصلة بين هذه الأشكال القصصية الأولى والأخصوص العربية الحديثة في صورتها الراهنة . ليس فقط لأن التراث القصصي القومي والإنساني يشكل جزءاً هاماً من ثقافة الكاتب والقارئ العربي على السواء ويؤثر بصورة متتدة ، مباشرة وغير مباشرة ، على إنتاجه للأخصوص أو تلميذها ، ولكن أيضاً لأن هذه الأشكال القصصية الباكورة تلعب دوراً فعالاً في صياغة التقاليد والمواهب القصصية التي تقوم بدورها بتحديد مفهوم الأخصوص الحديثة ولبورتها وتطورها . ولأن ازدواج الروافد الثقافية بالنسبة للقصة العربية صعباً ، والأخصوص العربية خصوصاً ، وصدورها من منبعين منفصلين : أحدهما تراثي دفع الكثيرين إلى القول بنظرية انحدار الأخصوص العربية الحديثة من أصول المقامات العربية وقصص الزاد وحكايات البغلاء . والآخر غربي حدا ببعض الكتاب إيان بدايات هذا الجنس الأدبي الباكورة إلى توقيع أعلمهم باسم « هويسان المصري »^(٣) ، ودفع بعض النقاد إلى دعوة بعضهم باسم تشيكوف المصري أو السوري .. الخ . أقول إن ازدواج المتابع هذا قد ترك بصمته على شكل الأخصوص ولغتها وجايلاتها ، كما طرح في ساحتها منذ البداية قضية تم تعريفها الأخصوص الغربية ، وهي قضية تبرير الذات (أى تبرير هذا الجنس الأدبي لذاته) والبلت عن الجذور . ولوجود هذه القضية ودى الشكل الأخصوصي دور ملحوظ في ظهور عدد من الملامح والخصائص

ولا شك في أن هناك عدداً من الدراسات النقدية العربية الجادة التي حاولت التأصيل لهذا الفن الماروغ المعنى على التأطير منذ أصدر يحيى حق دراسته الرائدة « **فجر القصة المصرية** » إلى الآن^(٤) . غير أن معظم هذه الدراسات قد وقعت في أسر رؤية يحيى حتى الرائدة وتخططه المنهجى بالصورة التي يمكن معها اعتبار بعضها مجرد حاشية موسعة على « **فجر القصة المصرية** » ، بينما نجد أن عدداً كبيراً منها كان مجموعة من المقالات أو المحاضرات التي جمعت بعد تراكمها في كتاب . وقد افترضت معظم هذه الدراسات أن فن الأخصوص الذي تناوله بالدراسة والتحليل في واضح المعالم بين الحدود على الخصائص والمقومات . وهذا شيء لا يزال النقد الغربي يشكو من الافتقار إليه ومن ندرة الدراسات الجيدة التي ترسم الحدود النظرية لهذا الفن الأدبي . ناهيك عن النقد العربي الذي لا يزال - إلى حد كبير - عالة على النقد الأوروبي في مجال الدراسات النظرية على وجه الخصوص ، والذي ينشئ فيه الكسل العقلي ، ويفتقر إلى الاجتهادات النظرية الخلاقة .

ولا يمكن إرجاع غياب النظرية النقدية الخاصة بالأخصوص العربية إلى حداثة هذا الفن ، لأن عمر الأخصوص في أدبنا العربي يناهز عمرها في عدد من الآداب الأوروبية الأخرى . ولم يحظ مصطلح الأخصوص نفسه باعترافه مصطلحاً يدل على جنس أدبي معين بمكانة رسمية في لغة القارئ الإنجليزي حتى أدرج قاموس أوكسفورد الإنجليزي هذا المصطلح في ملحق عام ١٩٣٣^(٥) . وكانت الأخصوص المصرية قد نجحت قبل هذا التاريخ بسنوات عديدة ، وبفضل الجهود المرموقة للمدرسة الحديثة ، في جعل الأخصوص مصطلحاً أدبياً معترفاً به في دوائر المثقفين . كما تمكنت عام ١٩٢٩ في إنتاج عدد من المآجاذ التي تعد قمة الفصح وضرورة لمحة التكوين والتأويل التي تمتد منذ محاولات عبد الله التديم الأولى ، وخاصة في مجموعة محمود طاهر لاشين « **يحكي أن** » التي تعد إحدى قصصها « **حديث القرية** » نموذجاً ممتازاً في هذا المضمار .

ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على رآب هذه الثثرة الكبيرة أو تقديم تعريف نظري شامل للأخصوص ، لأنها تسلم بداية أن أي فن إبداعى حقيقى يستعصى بطبيعته على التدرجات الجامدة المائعة ، وبأنى أن تخويه أية نوابل جامدة . ولكنها تطمح كأتى محاولة في النقد النظرى إلى استنراء واقع الأخصوص العربية ، وإلى تقصى بعض خصائصها البنائية والجالية والتعرف على بعض القضايا الفنية الهامة التي تطرحها مسيرة هذه الأخصوص النوعية ، وتفاعلاتها المتميزة مع الواقع الذى صدرت عنه واستهدفت التعبير عنه والتوجه إليه . ومن هنا فإننا لا ندمي طرح أية نظريات شاملة في هذا المجال ولا حتى محاولة الوصول إلى تعريف لبعض عناصر العمل الأخصوصى الأساسية وإنما نأكل منها هو التعرف على ملامح هذه العناصر ، وطبيعة عملها داخل العمل الأخصوصى ، ونوعية التحولات التي جرت عليها إلى أبداً بعض كتاب الأخصوص العربية . وسنحاول أن نتمحذ ذلك بالانفتاح على إنجازات النقد الأدبي الغربي في هذا المجال من ناحية ، ومن كشوف القصصين العرب وإنجازاتهم الفنية والمضمونية من ناحية أخرى .

والمستعربين الأدب والواقع والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها .

وإذا كانت لمواجهة – الصدمة قد بدأت بتلك الدهشة الوحشية التي عبر عنها الجليلي في كتابه العظم «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» يجعل دالة مثل «ومن أغرب ما رأيت» و«من غريب أمورهم» و«هم فيه أمور وأحوال وقراريب غريبة ينتج منها نتائج لا تسهم عقول أطفالنا»^(٦) .. الخ . فإنها سرعان ما دخلت طور النحيص والتدقيق والنضوج في كتاب الطهطاوي الهام «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» . بل إن من يتناول طبيعة هذه الدهشة الأولى بشيء من التأمل والدراسة يجد أنها اعطت بقدر ملحوظ من الترفع الذي يخفى في طويلاه رفضاً خفياً ، أو ارتعاجاً من احتمالات الاضطراب إلى قبول بعض ما تقدمه هذه الحضارة الغريبة ، التي أقصمت نفسها ضرة على الواقع العربي الطالع من قوقعة التخلف المعاني . وليس غريباً أن أكثر المقيدين لقيمة الأفكار الفلسفية والسياسية واللمستورية والعلمية والاجتماعية التي جاءت بها الحملة الفرنسية إلى مصر كانوا من أشد الرافضين للاحتلال الفرنسي ومن أشد المثارين له وأنشط العاملين على طرده من البلاد ، وهو ما تم لهم في فترة وجيزة لم ترد على ثلاث سنوات . ويجب أن نضيف هنا أن المثقف العربي قد وجد نفسه منذ لحظات هذه المواجهة الأولى وسط بوقعة الأحداث السياسية ، بالصورة التي اخرج فيها عنده العمل الثقافي بالعمل السياسي . «لأن مثقفي الدولة النامية يدركون أن مهتهم الأساسية هي خلق الدولة القومية بالصورة التي يتحد فيها لديهم النضال السياسي بالمهات الثقافية... ومن هنا فإن المؤسسة الثقافية دائماً ما تتطوى مندهم على رؤى ومطامح سياسية»^(٧) . وهذا التداخل بين

العناصر الثقافية والسياسية في رؤى مثقفي البلاد النامية له أثر كبير على أشكال ومضامين أعمالهم على السواء . وقد أثر ذلك على الأقصوصة العربية كما أثر على غيرها من النشاطات الأدبية والثقافية .

ونعود مرة أخرى إلى جلدل التأثير بالأفكار الواردة مع الحملة الفرنسية ، ورفض الوجود الفرنسي ذاته لنجد أن أهم ما قدمته هذه المواجهة للصدمة هو إحياؤها للروح الوطني وإيقاظها للضمير القومي بعد سبات طويل .^(٨) وقد كان لكلمات نابليون في منشوره الأول دور يفرق ما أرادها بها من أن تكون مجرد كلمات إنشائية طيبة تتسلق مشاعر المصريين وتبريد عجيبي الفرنسيين إلى مصر . فقد لست هذه الكلمات وراً حساساً في نفوس المثقفين المصريين وخاصة تلك العبارة التي تقول «ولكن بعونه نحالي من الآن فصاعداً لا يأمس أحد من أهالي مصر من الدول في المناصب السامية ، وعن اكتساب المراتب العالية ، فالعلماء والفضلاء والفقهاء بينهم سيديرون أمورهم ، وبذلك يصلح حال الأمة كلها»^(٩) . ففي هذه العبارة اعتراف هام بدور المثقف وإشارة صريحة إلى حيوية هذا الدور وضروريته . وهي إشارة بلورت ملامح الوعي المهيم الذي كان موجوداً بالفعل قبل وفود نابليون ولكنه كان يفتقر إلى الشراسة التي تطلقه أو الصياغة التي تمنحه الشكل والفرز .

ومن هنا انضح . منذ البدايات الأولى لهذه المواجهة – الصدمة أن متاشده شيء وما ينتج عنها شيء آخر ، إذ فجرت سخط المصريين من

التي اتسمت بها الأقصوصة العربية على مد رحلتها مع العو والتطور .

ونكتسب ظاهرة ازدواج المتابع تلك أهميتها الأساسية عند مناقشة قضية بدايات الشكل الأقصوصي العربي في ضوء متاهج علم اجتماع الأدب التي تهتم بالتفاعل الجدل الحلاقي بين الشكل الفني والواقع الحضاري الذي صدر عنه بكل روائده الاجتماعية والثقافية ، وبطبيعة القارئ الذي يستهلك حصاد هذا الجنس الأدبي ويساهم في ازدهار بعض تياراته أو الإجهاز على إحلالات بعضها الآخر أو تعويقها . ذلك لأن مناقشة قضية البدايات بهذه الطريقة المياريه ستخرج بنا من تبسيطات إصدار الأقصوصة من أصالاب المقامة ومحاولاتها القسرية لتبرير شكل فني مستقل بالرجوع إلى شكل آخر ظهر وتبلور ، تبعاً عن رؤى وقضايا مغايرة ، وتلبية لاحتياجات جمهور مغاير له تقاليده ومواقفاته الثقافية ، ومن ثم حساسيته الأدبية المختلفة . كما أنها مستقدنا من برائث الادعاء بأن الأقصوصة فن أوروبي مستورد يجد جلوره في الثقافة الأوروبية وليس له أية جلور في تراثنا العربي الذي يعتبر تراثاً شعبياً بالدرجبة الأولى . وهو ادعاء غاب عنه حدثات الأقصوصة كشكل أدبي مستقل في التراث الفني ذاته . إذ لا تعود بها أكثر المصادر إسراراً في الملامح في إضفاء طابع القدم عليها إلى أبعد من القرن الماضي بأى حال من الأحوال ، وكتابات إدجار آلان بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩) ونيقولاى جرجول (١٨٠٩ – ١٨٥٧) . وهي بدايات أقدم قليلاً من بدايات الأقصوصة العربية ، كما أنها عانت مثلها من تسر الولادة وطول فترة النضج والتبلور .

التحولات الثقافية والحضارية وجمهور القراء :

وبمناقشة بدايات الأقصوصة العربية في ضوء التحولات الثقافية والحضارية التي اعترت المجتمع العربي منذ بدايات عصر النهضة إلى تبلور المحاولات الباكورة التي حاولت تحديد الرقعة الفنية والمضمونية التي تغامر بأرضها الأقصوصة العربية ، نخرج بالمناقشة من حيز هذه التبسيطات . كما أن التعرف على دور هذه التحولات في خلق قارئه من نوع جديد يتطلع إلى أشكال تعبيرية جديدة قادرة على أن تهب حاجاته وأحاسيسه البهجة الشكل والمعنى ، يفسر لنا الكثير من الخصائص الفنية والمضمونية التي اتسمت بها الأقصوصة العربية في مرحلة تطورها المختلفة ، سواء أكانت هذه الخصائص ثابتة أم مؤقتة ومتحولة .

وإذا كان معظم دارسي الأدب الحديث يعودون إلى سنوات الحملة الفرنسية للقتال ، إلى لحظة المواجهة – الصدمة بين الحضارتين الشرقية والغربية عند تعديدهم لبدايات عصر النهضة ، ولحظيته ودوافعه الثقافية ، فإن هذه العودة ذاتها تشي إلى أهمية مسألة ازدواج المتابع تلك ، وإن كان تتناولها مباشرة أو تعترض للقضايا التي تتبثق منها . وينقل كثير من الذين يحددون هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق في مرحلة النهضة الحديثة التعرف على الأثر الذي تركته طبيعة هذه المواجهة المقعدة على الأدب الحديث نفسه . خاصة أن معظم هؤلاء يتفلقون من مصادرة منهجية مؤداها أن عملية النهضة أو التحديث هي في جوهرها عملية غريب ، ومن هنا يستحون عن جلور الأشكال الأدبية ، أوصحي المضامين الأدبية في الغرب نفسه . ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق

وقد تجرّبت هذه الفترة التي جرت فيها تغيرات الذوق الأدبي والحساسية الفنية بنوع من التعاضل بين مرحلتين غير متعاضتين عادة من مراحل علاقة الإنتاج الإبداعي بالجمهور، وهما مرحلة رعاية الفنون - وكان إسماعيل نفسه من أبرزهم - الذين يؤيدون الفن ويرعون متعبيه ويشكلون الجمهور الذي يقدم إليه، و«مرحلة الجمهور الرجوازي الذي يصبح فيه منتج الثقافة من أصحاب المشروع الحر إذ يكسب قوته من بيع المنتج الثقافي لجمهور، لا يعرفه»^(١٢). وقد ساهم تعاضل هذين النظامين في ازدهار الآداب والفنون في هذه الفترة. ومن هنا فليس غريباً أن يزدهر للمسرح والموسيقى والكتاب والصحافة والترجمة والرسم وغيرها، وأن تشهد الفترة ذاتها ظهور الأشكال الفنية الأولى للأصوص المصرية. ولم تكن هذه النهضة الأدبية ميتوتة الصلة بأى حال من الأحوال بنمو جمهور القراء الجديد الذي ترقى في المدارس المدنية وأصبح بالتالي غير مؤهل لقراءة الكتب الصفراء أو بالأحرى استهلاك المادة الأدبية التي طاماً استنفدها أبناء التعلم الذين شغف وتنمى. فن للمطبوعات أن اتساع رقعة جمهور القراء التثريّة تؤثر على الأدب الذي يقدم إليهم^(١٣).

ويضيف عبد الله النديم في مقاله الهام «طريقة الوصول إلى الرأي العام»^(١٤) إلى هذه العناصر التي ساهمت في نمو جمهور القراء وتغير ذوقه وحساسيته عنصرين آخرين هما الاتصال بالأفكار الأوروبية وازدهار الوعي القومي والوطني. وقد كانت الترجمة سبيل المثقف العربي العام إلى الاتصال بالأفكار الأوروبية ولأنّ أهميّة الترجمة في هذا المجال من أنها توسع اهتمامات القارئ وتقدمه إلى أشكاف وأفكار ما كان باستطاعته أن يعرفها بلونها فحسب، ولكن أيضاً لأنها تمي قدرة اللغة على التعبير وتغير من استعاراتها وصيغاتها، ولأنّ أمة ما تترجم عادة ماوتشك أو على الأقل تأمل أن تولفه. ومن هنا تتأثر الترجمات بميول جمهور القراء وخلفيته الثقافية «فالترجمات عادة يخلقها جمهورها. لأن القارئ العادي يريد أن يجد في الترجمة نوع الخبرة التي يستطيع أو بالأحرى يريد أن يجد فيها فكرته عن الفن، وهي الفكرة التي استخلصها من أدبه هو»^(١٥) كما أن الترجمة تغير الذوق الأدبي أو على الأقل تساهم في تغييره لأنها إما أن تأخذ بالقارئ إلى عالم العمل الأدبي المترجم ومستواه، أو تنقله بالعمل إلى عالم القارئ ومستواه. وفي كلتا الحالتين هناك عملية تفاعل مستمرة بين العالمين، وهي عملية لابد أن تترك بصماتها على العملية الثقافية ذاتها.

غير أن أهم الظواهر التي ترتبت على انتشار ظاهرة الترجمة، والترجمة القصصية على وجه التحديد، منذ تجارب **الطهطاوي** و**عماد عثمان** جلال الرائدة حتى بدايات هذا القرن، هي بلورة لغة جديدة أخلقت تنأى تدريجياً عن سجع المقامات ولغة النوادر وتقربت من لغة النص التي ستحل محلها بعد من طبيعتها وخصائصها، وتقديم القارئ إلى بعض تقاليد السرد القصصى ومواضعاته الخاصة بالتصور العام لماهية القصص من بناء وحبكة وشخصيات.. الخ. ولا شك أن كثرة الترجمات القصصية واستمرارها وظهور عدد من السلاسل الشعبية التي تعتمد كلية عليها للدليل على عشق القارئ إلى الكتابة القصصية، وهو عشق مالم يروا قصة في مصر والوطن العربي أن حاولوا إشباعه منذ بدايات

حيث أرادت أساطيرهم وفنهم غضبهم. وإن تقدير أهمية المؤثرات الغربية لا يعنى بأى حال من الأحوال الاستسلام لها، بل يتطلب بالدرجة الأولى مقاومتها حتى تتحقق الاستفادة الحقة منها. ومن جدل هذه المناقشات برزت الطبيعة النوعية الخاصة للنهضة العربية التي كانت تأخذ عن الغرب، كإدخاله أو جذره كمخيلة، وتريد في جميع الحالات أن تسري على هذا الأجل برده من الانحياز أو محاولة التأصيل، مبررة ذلك مرة بأن للجديد جذورا في تراثنا القديم، أو بأنه بعض من بضاعتنا التي ردت إلينا.

ومعاً كانت نوعية هذه المبررات وقدرتها على الإقناع فإنها لا تملو أن تكون نوعاً من الشفقة المتفحفة، أو على أحسن الفروض التأويلات أو الفريينات العقلية العقيمة إذا ما قورنت بمصلاية نتائج أى دراسة تستخدم مناهج علم اجتماع المعرفة في محاولة تفسير هذه النهضة الثقافية أو تحليل ظهور الأجناس الأدبية الجديدة التي انبثقت عنها. فليس مقبولاً إرجاع ظهور الأجناس الأدبية الجديدة إلى جذور تراثية مهجورة ومجاهل دور التغيرات والتحولات الثقافية التي انتابت الواقع العربي وساهمت في تغيير الذوق الأدبي وفي انبثاق حساسية فنية جديدة. فقد اثباتت حقول المثقفين العرب في عصر النهضة «نفس التحولات والتغيرات التي تعرضت لها مدنهم وتناولت تاريخهم»^(١٦) ولذلك لا نستطيع إغفال الدور الذي لعبته عملية التمدن العمرانية في القرن الماضي حيث ازدهرت مدن عربية كثيرة كالقاهرة والإسكندرية وبيروت ودمشق وتضاعف عدد سكانها في كثير من هذه المدن وفي مواجهمتهم بتحديات ومشاكل جديدة. فإذا أخذنا مصر على سبيل المثال سنجد أنه بين تعدادي ١٨٨٢ و ١٨٩٧ تحت المدن التي يزيد عدد سكانها على ٢٠ ألف نسمة بنسبة ٦٨٪ بينما زاد السكان عموماً بنسبة تقل عن ٤٣٪ وفي عام ١٨٩٧ شكلت هذه المدن ١٣٫٦٪ من تعداد سكان مصر^(١٧). وما إن جاءت عشرات هذه المدن في القرن حتى أصبح سكان المدن أكثر من ١٨٪ من المجموع الكلى للسكان. واستمر هذا التيار في الخوض أصبحت القاهرة وحدها الآن مقام أكثر من ٢٠٪ من سكان مصر، وأصبح حوالى ٥٠٪ من السكان جميعاً يعيشون في المدن.

وبمع سريع تبدلت **الأصوص المصرية** سنجد أن عالم المنيعة قد احتل مكان الصدارة فيها بشخصياته ومشاكله وقضاياها. وأن حجمه في عالم **الأنصص** يوقو كثيرا حجمه في الواقع. وليس هذا بغريب لأن قراء هذه **الأنصص** كانوا في الغالب الأعم من سكان المدن، حتى ولو كانوا من القادمين إليها من الريف.

ولا يمكن أيضاً تجاهل دور التغيرات الجذرية التي انتابت نظام التعليم منذ عصر محمد علي (في مصر) والتي بلغت ذروتها في عصر إسماعيل في خلق مثقف جديد وقارئ جديد له تطلعاته وهوره وقدراته المشتملة، أو الإعراض عن هور الصحافة في تغيير جمهور القراء كسيا وكينيا وفي تحرير وتعديل توقعاته وقاموسه واهتماماته. أو إغفال دور النهضة الثقافية الشاملة التي عاشتها مصر في عصر إسماعيل، حيث أصبحت المكتبة والمطبعة والمدرسة والصحيفة والمسرح من أدوات العصر الأساسية، التي ساعدت على ظهور قارئ جديد، ومن ثم استحدثت أشكال جديدة من الكتابة تلبى احتياجات هذا القارئ المتغيرة.

تبارتها وتعددت اتجاهاتها في ميدان الأصوصية . ولم تكن مصادفة أن يجدد عبد الله التميمي الذي التفت في شخصه كل العناصر الصانعة لهذه الحساسية الجديدة الأرض الفنية والمصنوية التي غامرت فيها الأصوصية طوال سنوات التكوين ، وأن يرسى منذ البداية لبنات الارتباط العضوي بين الأصوصية والواقع . وليس هنا مجال التعرف على تجليات هذا الارتباط وشواهد ، ولكننا قد نشر على بعض عناصره في معرض تناولنا لعدد من قضايا الأصوصية البالية والجالية .

ماهية الشكل الأصوصي واختلاله عن الشكل الروائي

تعرضت الأصوصية في الأدب الغربي إلى بعض الإهمال من واضعي النظرية الأدبية الذين لم يهتموا كافيا بدراسة المبررات النظرية لهذا الشكل الأدبي سواء من الناحية الفلسفية أو الجالية ، في الوقت التي يتم فيه الكثيرون بدراسة الرواية من هذه المنطلقات النظرية الهامة (١٨) . كما شكك البعض في قدرتها - كشكل فني - على استيعاب عالم التجربة الإنسانية بخصوصه واتساعه وتقديده . واتهمت كشكل أدبي بتحديد الكاتب وتضييق إطار رؤيته . « لكاتب الأصوصية الحديثة مضطرب إلى رؤية العالم بطريقة معينة ، لا يتقن من مناهج الأزمنة المعتاد فحسب ، ولكن من طبيعة الشكل الأدبي للأصوصية الذي يمنح إلى تحليل الحياة الإنسانية بطريقة اختزالية إلى عناصرها الأولية من هزيمة واغتراب » (١٩) . ومع أن هذا الاتهام يسم بالتجني والحيث فإنه يشير إلى مسألة هامة وهي دور الشكل الأدبي في تشكيل التجربة الإنسانية التي يقدمها - ولا أقول معه باختزالها - بصورة تلبس معها التجربة الإنسانية في الفن مغايرة في النهج للتجربة الجالية ، وإن شابهتها إلى حد كبير . فالشكل الأدبي ليس دعاء للتجربة ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا النسق الممن ، ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومضمون . ولا يجوز محاسبته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينطوي عليها أو المضمون الذي يقدمه أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة .

وهناك قدر آخر من الظلم الذي تعرضت له الأصوصية من طول مقارنتها بالرواية . فحتى بعض المداينين عن هذا الشكل الفني المفهوم الحق يسلطون بأن « ذروة الأعمال الأصوصية لتضامى الروايات العظيمة من حيث قدرتها على وصف تفصيلي وثابتين الكثير من التجارب البشرية ذات الطبيعة العريضة » (٢٠) . وهو تسلم منطقي وإن انطوى على مغالطة أساسية تقتض أن التعقيد والاتساع هما جوهر التجربة الإنسانية في حين أنها ليس محور هذه التجربة ولا أكثر قسماها أهمية . والحجج من الفن ليس صو العمق والانتياز . فبعض القصائد الغنائية القصيرة تفوق في عمقها وأهميتها الكثير من المطولات الشعرية الجيدة . وتستطيع الأصوصية أن تنبع من العمل درجة عالية من التركيز والكتافة والشاعرية ، وأن تحافظ على هذا المناخ الفني وصل مد العمل الأصوصي بصورة لا تقدر عليها الكثير من الروايات الحديثة .

وقد حسم الناقد الشكل الروسي إيجيهاوم هذا الجدل المعتم بين الأصوصية والرواية عندما أعلن « أن الأصوصية والرواية ليسا شكلين مختلفين نوعيا فحسب ولكنهما متفاضلان أيضا . فالرواية شكل توليفي -

هذا القرن. (٢١) ناهيك عن أن شيوع الترجمة كانت فرضا تجريبية للكاتب المختلطين .

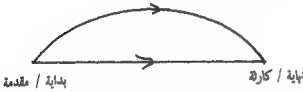
وقد لعبت الترجمة ، مع ازدهار الصحافة التي أصبحت واحدة من أهم المؤسسات الثقافية الكبرى منذ عصر إسماعيل ، دورا بارزا في كسب العديد من القراء للكتابة القصصية . وكان للصحافة دور ملحوظ في تربية عادة القراءة ذاتها وهي عادة مألوفة أن تمت بشكل ملحوظ حتى في سنوات الجوز الوطني والثقافي . فالبرغم من أن عدد الصحف العربية التي ظهرت في عصر إسماعيل لم يتجاوز ٢٧ صحيفة فقد ارتفع عدد الصحف في الفترة الممتدة من خلع إسماعيل عام ١٨٧٩ حتى نهاية القرن إلى ٣١٠ صحيفة (٢٢) . صحيح أن عددا كبيرا من هذه الصحف كان قصير العمر ، لكن مجرد ظهورها بهذا الكم الكبير يؤكد كيف أصبحت الصحيفة وسيلة اتصال جماهيرية تنمي بالقلم وعلى القارئ بما يدور حوله وتوقف حسه القومي وتساعد على بلورة دوره وتحديد طموحه في المجتمع الذي يعيش فيه .

وقد ساهمت هذه العوامل جميعا في خلق جمهور جديد يفضل اللغة السهلة المباشرة البسيطة التي عودته عليها الترجمة والصحافة ، فأكانت له - بسبب نوعية تعليمه - القدرة على تذوق المحسنات الابدائية والبلاغية المعقدة ، أو حتى إدراك وجودها . وينحى إلى شيء من الغفلانية في تفكيره بصورة حورت الكثير من أفكاره ورؤاه وإن لم تخلفه كالية من آثار الغلبة الغيبية أو الفكر الخرافي . ويحيل إلى الالتصاق بالواقع والرفيعة في فهمه بصورة أكثر عمقا ووضوحا . وقد ترجمت هذه اللبيل نفسها من الناحية الأدبية في الاهتمام التدريجي باللغة البسيطة المباشرة ، وبالعلاقات المنطقية التي تستلزم تسلسلا سببيا واضحا في تطوير الأحداث وتبناها ، وبالرواية الواقعية التي تنفرد من الحقائق والملمجزات ولا تلتجئ إلى المبالغة في أدوار البطولة الأسطورية بل تنجس إلى الشخصيات البسيطة التي تشبه القارئ وتتأى عن الشخصيات المخارقة التي لا يعرفها إلا في الخرافات ، والاحتفاء بالتجربة الفردية في الأدب بحيث يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للحياة .

وظل هذا الجمهور الجديد - كشيء القديم - محافظا من الناحية الأخلاقية . ففخر القم عملية شديدة البطل ، يزيداه بطنا انتشار وقوة المواقف الدينية بين القراء . لكن قم هذا الجمهور الجديد الجالية كانت مغايرة لسابقه ، لأنه لم يستمد منها من مبادئ التراث الشفهي في عكاظ أو المريد حيث يلعب الإلقاء وإزالة الألفاظ وإجاء جرسها الدور وإنما من هسس الكلمات المطبوعة التي يقرأها على حدة ويقلب في عقله دلالاتها ومعانيها . وكان طبيعيا أن تظهر أشكال جديدة للكتابة استجابة لكل هذه التحولات ، وكانت الأصوصية أحد هذه الأشكال . بل من أولها .

وقد ارتبط ظهور الأصوصية العربية بالواقع الذي صدرت عنه وتفاعلت معه منذ بداياتها الجينية الأولى في فصول عبد الله التميمي التليبية في « التنكيك والتبكيك » وه الأستاذ . وهي الكتابات التي حدثت الأرض التي تحركت فوقها كل المحاولات القصصية الأولى حتى مرحلة التبلور والنضوج في عشرينيات هذا القرن والتي تشعبت بعدها

مفترضاً وجود الذروة أو موتاً إليها باعتبارها جزءاً من تاريخ الموقف الذى يتناوله . ومن هنا فإننا لا نتعامل مع خط مستقيم . ويزعم أن الحركة تبدو وكأنها حركة مباشرة من البداية إلى الكارثة مرة واحدة فإنها حركة على أصلاخ مثلث ، أو بالأحرى خلال تنتشر على ضلعه العلوى مجموعة من اللزى الصغيرة التى لا يسميها الموقف (سواء كان حدثاً أو شخصية) باعتبارها ذرى بل بكونها نقاط صعود غامض كثيراً متساهل من خلق درجة من التوتر والتناقض :



وعاود إيجينياوم أن يؤسس نظرية الأقصوصة على هذا الافتراض الضمنى وإن لم يشر إليه إطلاقاً في دراسته عندما يتأذى بضرورة «بناء الأقصوصة على أساس من التناقض ، من فقدان التساوق ، من الخطأ ، أو التضاد .: الخ»^(٢٣) . ومن هنا يقول هذا الناقد الشكل الروسى بأن جوهر الأقصوصة ، وأقصوصة الحدث على وجه التحديد ، هو « وحدها لكل قفلها في اتجاه النهاية ، إنها كالقنبلة التى تلتق من طائرة يكون هدفها الأساسى هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقتها الانفجارية»^(٢٤) . وينبع ذلك التركيز على لحظة النهاية من عاملين أساسيين أولهما اختصار الأقصوصة إلى الذروة البتائية ، ومن هنا تتحول النهاية إلى البديل البتائى لهذه الذروة المتقدمة ، وثانيهما أن مصطلح الأقصوصة عند إيجينياوم «يشير فقط إلى الحركة ويفترض مزجها من شرطين أساسيين : صغر الحجم وتركيز الحركة المؤدية إلى النهاية . وهذان الشرطان يؤديان إلى إنتاج عمل متميز في غاياته وأدواته عن الرواية»^(٢٥) .

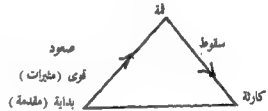
والفشار الذروة أو غايتها ليس مجرد خلاف في الشكل ولكنه خلاف فلسفى جوهري لأنه ينشأ من عملها كالعناصر الملحمة ويأتى إليها بالكمبر من الملاحع والعناصر المساريد . كما أنه يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصى حركة متوجهة نحو النهاية التى تكتسب في الأقصوصة أهمية بالغة ، لأنها القطعة التى تتجمع فيها كالعناصر البتائية ، واتى تكتسب بها ميوزات وجودها ومعناها ووظيفتها . فإذا كان للأقصوصة محور هو نهايتها ، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدفون في ثنائى العمل الأقصوصى كله . وتبدو هذه المسألة واضحة جلية في أفايصيص الحدث ، ولكنها تطبق أيضاً على الأنواع الأخرى من الأنفايصيص . وينبئى ألا تفهم النهاية أبداً على أنها ذروة ، أو حتى على أنها لحظة توتر ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصى .

وربما كان غياب الذروة في الأقصوصة وراء دعوة فرانك أوكونر إلى أنها صورة الجماعات الغمورة المقهورة التى تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقهرها وانقراضها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية واتى

سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكتبت بإدماج المادة الأخلاقية والسلوكية فيها . أما الأقصوصة فإنها شكل أساسى وأولى . وإن كان هذا لا يعنى أنها شكل بدائى . ويستقى الرواية مادتها من التاريخ والتزحلل أما الأقصوصة فإنها تعتمد عالمها من الحكايات والنواهد والأساطير . فالخلاف إذن خلاف في الجوهر ، خلاف في المنهج أو الأساس ، وهو خلاف مشروط بالغايز النزعى الأساسى بين الشكلين الكبير والصغير^(٢٦) .

ولمذا الجسم أهمية بالغة لأنه يقضى على الخلط بين شكلين شاع الاعتقاد بأن أحدهما تصغير للآخر أو اختصار له ، ولأنه يرفض مناقشة أحد الشكلين بمصطلحات الآخر ، ليس فقط لاختلافها نوعياً ولكن أيضاً لتناقضها من حيث الجوهر والمبدأ ، ومن هنا فإن للعلامح المشابهة فيها طبيعة مثبانية ثابته جليزياً . فالتشابه عرضى وسطلى وينظرى في جوهره على اختلافات عميقة كثيراً ما أدى الوقوع في شرك المشابهات العرضية إلى اغفالها وتجاهلها ، أو على أحسن تقدير إساءة فهمها وتشويه ملامحها الحقيقية .

وإذا كان قد الرواية . وله تراث ثرى خصيب . قد نهض في كثير من أساسياته الجهرية على لبنات البناء الأسطى الشامخ لقد المسرحية واعتمد على فكرة مثلث التطور من بداية ولقة وسقوط كما في الرسم التالى^(٢٧) .



فإن نقد الأقصوصة لم ينج تماماً من أنشطة هذه الفكرة الخلالية . فالرواية تنطلق من بداية ما ، وسواء أكانت حقيقية أو مفترضة فإنها بداية يتجهها صعود إلى ذروة ، على مسار الضلع الصاعد في المثلث ، وهو صعود تلعب فيه عدد من القوى والمثيرات دوراً بارزاً حتى يصل الموقف إلى ذروة تهم بالطبيعة أن ينجى بعدها الانحدار ، ولذلك كان من المتوقع أن يأتى السقوط إلى سفح كارثة ما . وهذا المثلث ليس إلا الإطار الشكل العام الذى يتكرر في معظم الصيغ البتائية المختلفة ، الذى يحاول أن يبسط الشكل وأن يجرده إلى مكوناته أو إطراره الأولى . قد يكون الصعود أو السقوط أخلاقياً وقد يكون اجتاحتها أو نفسياً .. الخ ولكنه في صورته التجريدية صعود أو هبوط .

وعاود نقد الأقصوصة أن يبنى في كثير من صياغاته فكرة المثلث هذه ، ولكنه يبنى في الواقع مثلثاً ضمنيلاً لا مثلثاً ضلياً . إذ ينطلق فيه الشكل من البداية إلى السقوط مباشرة على الضلع العكاس في هذا المثلث

تعدلك به قليل أن تطلبه عن أحوالنا .. فما هي إلا نفايات صدور وزفرات يصعدنا مقابلة حاضرتها بأعيناها ^(٢٧) .

منذ هذه الانتاحية الباكورة يتحدث عبد الله التديم عن بعض ماسيصح فيها بعد من تقاليد القصص الأساسية .. لأنه يشير إلى ما يمكن تسميته بالغة الإيجابية ، ويتحدث عن وجود أكثر من مستوى واحد للمعنى في العمل وعن التشويق والسرور القصصى ، وعن اللغة السهلة وهي شيء هام إذا ما قيس بلغة العصر المثقلة بالزخارف والمحسنات اللغوية ، وما يمكن أن تدعو به بالمصطلح التقدي الحديث - المقارعة .. وكلها عناصر تشير إلى تحلق تصور جديد للكتابة .

لكن أهم ما يطرده التديم في هذا المختطف هو التسليم بأن ما يدور على صفحات جريدته - التي لا تكن جريدة إخبارية بالمعنى الذي نفهمه اليوم ، وإنما كما يقول هو صحيفة أدبية تلتصق تنشر أشياء أشبه بالقصص البديال والأكيجورى التعليمي ينطبق على أحوالنا ، ويصور واقعنا . بمعنى أن ما تقدمه « التنكيك والتبكيك » ليس قصصا وحكايات وإنما مادة واقعية . فإذا علمنا أن العدد الأول الذى استشهدنا بانتاحيته قد ضم أربع قطع من هذه الفصول التليبية كما سماها بنفسه في « الأستاذ » على خيلط من القصص البديال والأكيجورى التعليمي هي « مجلس على الحساب بالإكيجورى » ، وعرفى بترنح ، و « سهرة الانطاع » و « غلطة التقليد » أدركنا أهمية زعم التديم بأن ما نعد تنبأه ينطبق على أحوالنا « وينبع من » مقابلة حاضرتها بأعيناها .

وإذا كان التديم - الذى لم يزعم يوما أنه يكتب قصصا - قد اهتم بتأكيد وثاقة الصلة بين ما يكتبه والواقع الذى صدر عنه فإن إلهامه المولىي عندما بدأ عام ١٨٩٩ ينشر في جريدته « مصباح الشرق » سلسلة من المقامات المعاصرة على غرار ما فعله ابنه في العام السابق هي مقاماته « عرولة العالم » ، أو حديث موسى بن همام ، ويبدو أنها كانت تمكس بالفعل على مرآتها الصقيلة صورة العالم من حوله بطريقة واضحة دفعت الإنجليز إلى منه من مواصلة نشرها بعد أعداد قليلة وذلك بسبب عنف نبرتها الاجتماعية ووضوح سفرغيتها السياسية من الاحتلال الأجنبي والأوضاع السياسية المتردية .

وقد استمر كتاب القصة المصرية : رواية وأقصوصة في تأكيد واقعية ما يقدمون إلى القراء مخبرين أن هذا التأكيد جواز مرور أساسى لأحلامهم . وبعد أن نضجت الأحكام القصصية قليلا أخذ هذا التأكيد في النضوج هو الآخر وأصبح مقدمة منفصلة للعمل تارة ومقدمة متصلة به أخرى . فقد أُنشد كتاب الأنصيصي يكيون مقدمات ضافية لأحلامهم يشروحون فيها ما يريدون تقديمه للقارئ ومحاضرونه في بعضها عن الأقصوصة وأسرلها ومقوماتها ^(٢٨) ، كما بدأوا عدداً من أقاصيصهم بمقدمات أو تمهيدات تحكى كيف انحدرت إليهم مادة القصة من فم أصحابها مباشرة أو نقلا عن مذكراتهم ورسائلهم وكان الكاتب مطالب بالبرهنة على أن قصته حقيقية .

وقد واصل عدد كبير من كتاب الأقصوصة هذا التقليد مثل محمد و محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وعدد من أعضاء للدرسة الحديثة

تفتقر حياتنا إلى أية ذرى يمكن التحويل عليها ، اللهم إلا ومضات خاطفة في ماضٍ مسحق ، تسهم أساساً في تمييز إحساسها بالأساة وإرهاق وعيا بالسقوط . وهذه الموضات ، وهذا الوعي بالقهر حتى ولو كان وعيا غير ملوهر هو العصر الذى يخلق التوتر ويمكن لجماعة المقصورة من خلق موقف أقصوصى أو بالأحرى شكل أقصوصى .

ويتطلب منطق هذا الشكل الكثير من الخصائص والشروط التى يمكن اكتشافها والتعرف على ملامحها ، عندما ينتهى الجدل بين الأقصوصة والرواية ، ويتم التسليم بأنها « قالبان أدبيان متميزان . فالفرق بينهما ليس فرقا في القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب .. بمقدار ما هو فرق إيديولوجي » ^(٢٩) . ومن حسن الحظ أن الأدب العربى الحديث لم يعرف من الجدل بين الأقصوصة والرواية إلا الشيء القليل ، ربما لأن تقدير المنشآت قيمة واسعة في تراثه ومن هنا لم يمتح إلى إقناع كبير بأهمية هذا الشكل الصغير أو عجاوبة بقدرته على التعبير والإقناع .

تقاليد ومواضعات الشكل الأقصوصى :

لأى شكل فنى تقاليده ومواضعاته ، شفرته الخاصة التى لا يستطيع بدونها التوصل ، نحوه الخاص وقواعده التى يستحيل فهم لفته الخاصة بدون الإلمام بأساسيات هذا النحو وقواعده . فالتقاليد بالنسبة للشكل الفنئ كالنحو بالنسبة للغة ، أو - بمصطلح النقد البنىائى - كالمغة بالنسبة للكلام . وإذا كان البناء اللغوى بناء كاملا في أى لحظة معينة فإن تقاليد النص تختلف من ذلك قليلاً في أنها كاملة ومتحولة دائما ، فالإبداع القصصى بطبيعته ينحو دائما إلى توسيع أفق هذه التقاليد وإن لم يتحور أبداً من أساسياتها . ولابد من توافق درجة من الإلمام بهذه التقاليد في أى مجتمع ما حتى يظهر فيه النص على إطلاقه . وما أن تظهر أشكال النص المختلفة حتى يبدأ كل شكل في تكوين أجروميته الخاصة وفرز عناصرها من بين العناصر المشتركة بين مختلف ضروب النص .

وقد أخذت تقاليد الأقصوصة العربية في التبلور والنضوج على مد رحلة الأقصوصة من مرحلة البدايات الجينية في القدمين الأحرين من القرن الماضى وحتى الآن .. أى على مد قرن كامل من الزمان . وأول هذه التقاليد تتعلق بمحاية العمل الأقصوصى وعلاقته بالواقع . وقد بدلت أولى المحاولات الجينية وهي محاولات عبد الله التديم مفترضة أن القصة صورة فوتوغرافية للواقع ، وأنها وسيلة خاطئة قاعلة عريضة من التراء بلغة غير لغة الأنغافى التى لا يفهمها إلا حنفية صغيرة من ذوى الثقافة العالية . وكان البحث عن هذه اللغة بحثا عن شكل ، وعن صياغة جديدة لأفكاره ورؤاه التى تكونت في بوتقة الانعام الجاد بقضايا مجتمعه والريفة العميقة في لعب دور هام فيه . ومن هنا كانت مقامته الانتاحية الأولى في « التنكيك والتبكيك » جريدته الأولى عن طبيعة هذه اللغة الوحشية التى استحدثها عندما يقول : « هي صحيفة أدبية تليبية تلو عليك حكما وأدبا ومراوط وفرقاد ومضحكيات بمجارة سهلة . ونصير الحوادث والوقائع في صورة تتراح إليها النفس ويميل إليها القلب ، ويغترق ظاهرها المستهجن أن باطنها له معان مألوقة . ينسلك تقالينا الخلقى بأن نحتة جلالا بعضق.هجروا تنكيك ومدحها تبكيك . فلا تترك عليها ما

وأهم ما تتناضى معظم الأقاصيص عن ذكره وإن اتفق الجميع عليه هو ذلك التقليد الذى تنطوى عليه الأقصوصة كشكل أدبى . فالأقصوصة ذاتها تقليد أدبى كبير ويفترض أن الحياة ليست متصلة ولكنها مقطعة أو متجزئة (٣١) وأن هذا التقطع أو التجزئة ليس مجرد قطعة أو جزء من الحياة ولكنه الحياة ذاتها فى توهجها وشموها وعرايتها وكنيتها مما . إن الأقصوصة ترسم أن هذه الأجزاء المنقطعة من الحياة تتصلحت من الحياة كلها وتوحد عنها . وحتى تستطيع هذه الأجزاء أن تحقق ذلك فعل الكاتب أن يفتننا بأنه يعرف هذا الجزء - الكل الذى يقدمه معرفة حقة ، معرفة تستند على خبرة به وإلمام بما تتصل به من حقائق علمية أو تاريخية .. الخ

ومعرفة الكاتب العميقة بهذا الجزء - الكل الذى يقدمه لنا ، أو حل الأكل إيهامنا بأنه يميز على هذه المعرفة هى التى تمكن والكاتب من عاطية مجموعة كبيرة ومركبة من الانتماءات والتجارب والخبرات الحسية والأفكار الراسخة أو المقبولة والتى يفترض وجودها جميعا . وإذا لم يستطع القارئ الاستجابة لهذه العاطية بسبب خبرته الخاصة فإنه لن يفهم الكاتب فيها كاملاً (٣٢) فالكتاب يحاوله لأن يقدم الكل من خلال الجزء بشر - عبر شفرته القصصية الخاصة - إلى عالم مخزن من المعارف والأحاسيس التى تمكن القارئ من الاستجابة إليه .. وهو عالم غامض مبهم ولكنه موجود ويتسع باستمرار عبر تجربة الكاتب مع القارئ وإسهامه فى إضاءة بعض جوانب هذا العالم التفتى الغامض للمبهم الحاصل الذى ما تلبث أن تدب فيه الحياة ويتفتى القارئ : حقا لقد شعرت بهذا ، أو هذا هو الأمر إذن ! إننى لم أفهم بهذا الوضوح من قبل ! وغير ذلك من التعليقات الداخلية التى تصاحب عملية القراءة - الاستجابة عادة .

وهناك افتراض أو تقليد آخر يتعلق بهذا الجزء - الكل .. فإذا كان باستطاعتنا أن نقبل جزءاً ما على أنه مقنع ومتعلق ودال فإن الكل ليس إلا افتراضاً نظرياً أو وهمياً .. فكل كاتب كله الحفاص ، أى تصوره الحفاص عن العالم وهذا التصور الذى لا يسفر عن نفسه أبداً - ولا يجب أن يسفر عن نفسه أبداً - بشكل بين فى العمل ولكنه يشيع فيه كله ولا يستطيع القارئ أن يضع يده على أى جزء فى العمل الأقصوصى . ويقول هذا هو تصور الكاتب عن العالم . أقول هذا التصور هو الكل ، والعمل الأقصوصى يمكن هذا الكل الجزئى من أن يكون الجزء - الكل أى أن يكون فى حركة تقابل دائمة مع الكل النظرى المفترض الوهمى الغائب - الحاضر فى العمل معاً .

ولهذا كله يرى أو فلوين «أن القصة القصيرة حيلة متكيفة تعتمد على اللغة المطلقة ، وهي وهم مكشوف ، وإنجاز تكتيكى يارح كهرش واحد من أمهر الحوارة . لكنها مع ذلك لا تصعد على الخداع ، لأن الوهم فيها يعتمد على معرفتنا دائماً بالأسلوب الذى ينضى عليه والطريقة التى تكون بها» (٣٣) أى أنه وهم قائم على مجموعة من التقاليد التى يعرفها الكاتب والقارئ على السواء ، ومن هنا فإنه وهم راسخ منطوق له صلابته وقدرته الدائمة على التجديد وتوسيع أفق الوهم والواقع معاً وإزهاق حس القارئ لها وبها فى نفس الوقت . فما هى صورة هذا الوهم ؟ أو بالأحرى ماهى ملاحه البناية ؟ !

حتى جاء محمود طاهر لاشين فالتفت هذه المقدمات كلية من الأقاصيص ذاتها وأقن أن يكتب لمجموعاته الأقصوصية أية مقدمات نقدية ، تاركا هذه المهمة لأصدقائه من النقاد . فقد تحول الافتراض بعد تأكيده عبر عشرات الخادج إلى تقليد .. إلى عرف بين الكاتب والقارئ على أن ما يقدمه ليس واقعاً بالكلية ولكنه عمل قصصى له علاقات بالواقع وله انفصاله عن الوقت نفسه . ومن هنا فإن الأقصوصة الحقيقية قد استنتجت عن كل هذه المقدمات وأصبحت تقدم نفسها من البداية على أنها أقصوصة لها استقلالها ولها تقاليدها .. فما هذه التقاليد ؟ .

إذا كان حلف كل المقدمات غير الضرورية عن صدق الأقصوصة وواقعيتها قد أصبح من أوليات العمل الأقصوصى فإن الاختزال والإخبار عن طريق الإيجاز أو التضمين هو التقليد الأول للعمل الأقصوصى ، لأن هذه الطريقة المختزلة المرحية فى القص هى التى تشحن الجملة الواسدة بالعديد من المعاني والإحالات ، وتمكن الأقصوصة من تكييف عالم كامل فى بضع صفحات . نخذ مثلاً الجملة الانتحارية فى قصة نيشكوف (السيدة صاحبة الكلب) - وقيل إن وجها جديداً قد شوهد على المرسى ، سيدة ومعها كلب صغير - لأن كمية المعلومات التى تخزن بها هذه الجملة الموزجة غير دليل على قدرة الاختزال والتضمين على أسر عالم بأكمله فى قبضة حفنة من الكلمات . وإنما تعرف ضمنياً أن الشهد يدور فى الميناء وأن هذا الميناء يقع فى مدينة ساحلية صغيرة لأن السيدات لا يسرن بكلبان على أرصفة الموانئ التجارية الكبرى ، وأن الجو رضى ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت صيفاً أو خريفاً . ونعرف أيضاً أن هذه المدينة الصغيرة هادئة لا يزورها كثير من الغرباء ، لأن الواسد لا يسيطر الجوه العديدة فى مدينة كبيرة مزدهرة كبرايترن . وصلاوة على ذلك فإن تعبير «قيل إن» يوحي بأن هناك بعض الفثرة والقبل والقال قد تولدت فى جو هادئ فى هذه المدينة الغافية . ونعرف أيضاً أن شخصاً ما قد استيقظ من ملل حياته وزنايتها على هذا القليل والقال ، وأنتا نعرف الكثير عنه .. أقول عنه لأن من الطبيعى أن يكون الشخص الذى يهتم بالفثرة عن النساء رجلاً» (٣٤) . كل هذا نعرفه من تلك الجملة الانتحارية القصيرة .. ونعرف معه وبسببه أهمية هذا الأسلوب الذى يعتمد على الاختزال والتضمين .

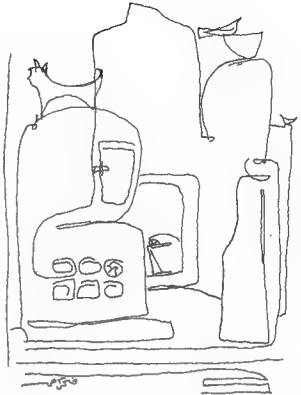
ومن تقاليد الأقصوصة التى نعرفها من هذه الجملة الانتحارية الصغيرة أن إيلاط المعلومات إلى القارئ لابد أن يتم بأكثر الطرق لا مباشرة وحياة . صحيح أن القارئ الكسول قد لا يتيسر إلى المعلومات التى تتنهل إليه إلا القصة بهذه الطريقة وقد يغيب عن فطنته بعض ما يريد الكاتب أن يوصله إليه . غير أن على كاتب الأقصوصة أن يتصور دائماً أن قارئه مرهف الحس متوقد الذكاء ، وأن أقول إشارة تذكى لنقل ما يريد الكاتب أن يقدمه إليه ، وأن هناك شفرة خاصة من الإيماعات الحيلية التى قد لا تلتقطها العين غير المدربة ولكن قارئه يعرفها حتى المعرفة . فالأقصوصة كأحدث الأشكال القصصية القصيرة تستطيع أن تفترض «أن كل ما عبر عنه بوضوح فى الأشكال القصصية القديمة مفهوم ومتعارف عليه فى هذا الشكل الجديد» (٣٥) ومن ثم فلا داعى لذكره على الإطلاق سواء أكان ذلك فى أسلوب السرد أو تعاقب الأحداث أو الإشارة إلى مكونات مشهد أو موقف .

الوعي ومن الحساسية الفائقة بتناسق العناصر والجزيئات المكونة للعمل الأصوصي .

ومن هنا فإن وحدة الانطباع لا تعنى بالضرورة أن تتجه كل جزئيات الأصوصية إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية عمكة ، فقد تستطيع أن تحققة من خلال تفاعل عدد من العناصر المتناثرة ، أو تعاقب مجموعة من المقارقات ، أو جدل الصلبد من التناقض ، أو تراكم أشبات من الذكريات ، أو تنف التآملات التي تشبه المشظايا المتناثرة التي يبدو لأول وهلة ألا رابط بينها ، أو تتداخل عدد من أشكال الكتابة القصيرة المختلفة وتفاعلا .. إلى غير ذلك من الصلغ البنائية التي يبدو أنها تنفقر إلى هذا البناء التقليدي الحكم ، ولكنها مع ذلك تحلق انطباعاً أو أثراً إيجابياً واحداً . وقد يقال إن توسيع أفق المكونات البنائية المؤدية لوحدة الانطباع يخرج بها عن أن تكون خصيصية مميزة للأصوصية ، ويعطى سمه عامة لكل أشكال القصر من رواية وسيرة ومسرحية .. غير أن وحدة الانطباع الأصوصية برغم اتساعها تشمل كل الصلغ البنائية السابقة تظل متميزة عن وحدة الأثر التي تخلفها الأشكال الأدبية الأطول بتركيزها وتجليدها وقصرها وامتزاجها بالخصيصية البنائية الثانية وهي لحظة الأزمة .

ولحظة الأزمة هي لحظة الأصوصية الأكبر لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى جويس هذه اللقطات بالإشراقات أو الكشوف أو الفلوجحات بلغة الصولية . « فلهايا مايكر كاتب الأصوصية على شخصية واحدة في إيسود واحد ، وبدلاً من تتبع تطورها فإنه يكشف عنها في لحظة معينة ... وهذه اللحظة غالبا ما تكون اللحظة التي تتاب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة في اتجاهها أو فهمها » (٣٤) وغاليا ما تتركز القصة دون أن تعرف أثر هذا التحول أو هذا الكشف على الشخصية ولكنها تتركز وقد تبقنا من أهمية هذا الكشف ونقله وفداحتها ممأ ، ليس فقط لأنه كشف الشخصية ولكن لأنه كشف القارئ نفسه لها معا : الكشف والشخصية . ودائما ما يكون للتفاعل بين الكشفين دوره الواضح في تأثير القصة على القارئ وفي مدى تغلغلها في نفسه .

ولحظة الأزمة لا تعنى - بالضرورة - أن تكون لحظة قصية ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زما طويلاً ، ولا تتطلب أن تبنى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم ميعاشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ - كلا من الترتير الصانع للأزمة والمقارعة التي ينطوى عليها الاكتشاف . في قصة يجي حتى وأمرأة مسكينة » لاندرك بطلها فتحيه أنها قد أجهزت تدريجيا ويصل على زوجها قزاد ولا تبنى بأى حال من الأحوال أن في سلوكها إزامة أى شائبة ، ولكن القارئ يكشف من خلال روايتها هي هذه الحقيقة الصادمة ، ويكتشف معها أيضاً أن فتحيه التي جنت على قزاد هي نفسها ضحية لطموحها الأسمى الذي جعلها يجن ودون أن تدرك « امرأة مسكينة » . وقد استغرق هذا الكشف أو هذا التحول عدة شهور في القصة ولكنه مع ذلك يصنع لحظة الأزمة الواضحة فيها وللموهجة بالوتر الذي ينبع من اتساق التصميم وتوازنه .



البناء الأصوصي : خصائصه وملائحه

تمة اتفاق بين عدد كبير من دارسي الأصوصية على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية في أى عمل أدبي حتى نستطيع أن ندعوه بارتياح : أصوصية . وهذه الخصائص الثلاث هي وحدة الأثر أو الانطباع ولحظة الأزمة واتساق التصميم . وسوف نتحدث عن هذه الخصائص الأساسية قبل تناول ملامح البناء الأصوصي نفسه . فالخصائص أعم من الملامح ومن هنا تصلح مقدمة لها . ولنبداً بأولى هذه الخصائص وأشهرها وهي وحدة الأثر أو الانطباع .

وتعتبر وحدة الأثر أو الانطباع من أهم خصائص الأصوصية وأكثرها وضوحاً في أذهان كتابها وقراءها على السواء . ليس فقط لبساطتها ومنطقيتها فمن الطبيعي أن نتوقع أثراً واحداً من عمل على هذه الدرجة من القصر . ولكن أيضاً لأنها من أكثر الخصائص تداولاً إلى الحد الذي توشك معه أن تكون القاسم المشترك الأعظم في معظم تعريفات الأصوصية في القواميس والموسوعات (٣٥) . وقد يلزم إدراج آلا بوهذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره المصيصية البنائية الأساسية للأصوصية والتأج الطبيعي لوصي الكاتب بحرفته ومهارته في توظيف كل عناصر الأصوصية لخلق هذا الأثر الواحد . فقصر العمل الأصوصي لا يسمح بأى حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدراً كبيراً من التكثيف والتركيز واستتصاأ أية زوائد مشتتة . ولا يسمح بحملة زائدة أو عبارة مكرورة أو حتى إفراط مقبول ، ناهيك عن الرضاشرات الموجبة أو الزاظة . فالأصوصية أكثر الأشكال الأدبية اقتراباً من كثافة الشعر وتوجهه وتركيزه . وهي لذلك لا تعتمد أساساً على وعي الكاتب بأدوات حرفته كما يطلب آلا بوه وإنما على مزيج من هذا

٣-٤) قد يظهر في عدة احتمالات مثل :

١-٣-٤-٤

١-٤-٣-٤

١-٣-٤-٤

١-٣-٤-٤

١-٣-٤-٤

واختيار الكاتب لترتيب زمني معين لهذه الأحداث أو لجزيئات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحكمة .. وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التي تشكل في مجموعها زمن «القصّة» . أما زمن الأوصوفة نفسه فهو مزيج من زمن الحكمة والزمن اللغوي الذي تصاغ فيه الأفعال أو تستخدم معه مجموعة معينة من الصيغ والاشتقاقات .. وهنا يدخل عنصر الاستمرارية أيضا إلى جوار عنصر الترتيب . بمعنى أن يفرد العمل الأوصوفي عدة صفحات لوصف حدث يستغرق وقوعه ثانية أو دقيقة ، بينما يسرد علينا مدار في السنوات الخمس التالية لهذه الدقيقة أو السابقة عليها في جملة واحدة أو قرعة واحدة . أما زمن القراءة فهو الزمن الذي تستغرقه القراءة .. قراءة وصف ما دار في هذه الدقيقة والتي تحتاج منا إلى ساعة وربما إلى ساعات ، بينما يحتاج منا قراءة مدار في السنوات الخمس إلى دقيقة أو دقائق . ودراسة العلاقة المعقدة بين هذه الأزمنة المختلفة من الأمور التي تكلف لنا عن الكثير من أسرار العمل الأوصوفي وتفتح لنا آفاقا معيارية لدراسة بصورة شائقة جديدة (٣٨) .

ولا يمكن الحديث عن كل هذه الأزمنة دون التسليم ببعض تقاليد أو أوليات الزمن الأوصوفي من ضرورة تحرير الزمن الذي تختاره الأوصوفة من بقية الزمن الذي يطرق فيه هذا الزمن الذي اختاره ، أي تقييده من الزمن العام بحيث لا يبدو وكأنه زمن مقطوع من سياق زمن عام لا نعرفه بل زمن متكامل مستقل له ماضيه الخاص ، وبالتالي له حاضره لمشيرو ومستقبله الذي يمكن اكتشافه والتنبؤ به . . وتحرير الزمن الأوصوفي من بقية الزمن المحيط به يعني بالقطع إيجاد الطرق الكفيلة بتخفيض كمية المعلومات المطلوبة عن ماضيه (٣٩) بحيث يستطيع القارئ استيعاب هذا الزمن وإدراك استقلاله بأقل مجهود ممكن .

وإذا كنا قد تحدثنا الآن عن حدث له زمن فلا بد أن يمرى هذا الحدث لشخصيات وأن يحدث في مكان ما . ولا تقل الشخصية أهمية عن الحدث ، ولا المكان أهمية عن الزمن ، وإن كان أكثر استقرارا من الزمن وأقل خلوقة منه . واللذين يذكران فيلم والشاعرون أو النسخة المسرحية عنه يعرفون أن كل شيء فيه قد تغير بتغير الراوي وأن الشيء الثابت الراسخ الوحيد في كل الروايات المتعددة بل المتناقضة هو المكان . ومع ذلك فإني لا أريد أن أكثر ما نعرفه جميعا عن واقع هذا المكان وعن العلاقة بينه وبين الشخصية والحدث على السواء وتتنوع هذه العلاقة وغناها . ولكنني أحب أن أشير هنا إلى أن المكان الذي تصوره الأوصوفة هو مكان أوصوفي قد يشابه غيره من الأماكن التي نعرفها ولكن له تفرده الخاص ولا واقعيتها الخاصة . فمن المستحيل أن يكون

واتساق التصميم هو الخصيصية البائية الثالثة التي نقودنا في الواقع إلى دراسة الملامح والناصر البائية المختلفة التي ينهض عليها أو يتكون منها الشكل الأوصوفي من شخصية وحبكة و زمن .. الخ . غير أن كثيرا من النقاد يربطون تساوق التصميم بإحكام الحكمة ، ليس فقط لأن إيجار الآن هو الذي صاغ هذا المصطلح قد عني به تساوق تصميم الحكمة ، ولكن أيضا لأن الحكمة هي أظهر عناصر البناء الأوصوفي تدليلا على تساوق التصميم لأنها تعني في الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للنسق الذي يبرز أو يمجج موقفا بعينه ، وبالتالي يبلور أوصوفة بعينها .

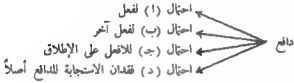
وترتيب أحداث حبكة ما لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعي أو التسلسل الزمني لما وإعنا يمتنع لمنطق الأوصوفة الداخلة أو بالأحرى لتساوق تصميمها الخاص . . إذ يستطيع الكاتب أن ينسق الأحداث في قصة وفق عدد كبير من الطرق . وأن يتنازع بعضها على أنها مجرد تفاصيل بينما يشير إلى بعضها الآخر بإشارة واحدة ، أو يجعلها تماما إلهام (٣٧) . وهنا فإن هناك فارقا كبيرا بين «القصّة» والحبكة لأن «القصّة» التي تنطوي عليها أية أوصوفة هي مجموعة الجزئيات التي صاغتها مرتبة ترتيبا زمنيا أو زمنيا سببيا وفق حدوثها في الواقع ، أو وفق أي ترتيب آخر يمكن أن ترتيبها . أما حبكة أي أوصوفة فهي النسق الذي رتب به أحداث هذه «القصّة» في هذه الأوصوفة للمبينة . وهو ترتيب قد يتفق مع ترتيب حدوثها في الواقع وقد يختلف عنه . (٣٧) غير أن أي ترتيب لابد أن ينطوي على منطق يربط هذه الأحداث ببعضها وفق نسق تحفل فيه هذه الأحداث مكانات مختلفة ، إذ لا يصح أن تكون لجميع الأحداث أو جزئياتها نفس الدرجة من الأهمية .

وينطوي تطور الأحداث أو تباينها ، داخل حبكة أوصوفية متناسكة ، على عملية تحديد أو تقليل عدد الاحتمالات المتاحة باستمرار ، بصورة يبرز معها منطق الأوصوفة الخاص ، الذي يؤسس عبر تحلق الحكمة ضروره وحتميته . وهي ضرورة خاصة بالأوصوفة ذاتها ونابعة منها . قد تنهض على إحالات إلى المنطق العام أو على افتراضات لا وجود لها خارج عالم الأوصوفة المحدود . لكن من الضروري أن يؤسس هذا النتائج منطق الذي يمكننا من استيعاب «القصّة» من جهة ومن الاستجابة لإشارات الكاتب التسقيلية ، أي التي تتناقص بمسجل الأحداث وتومي بمقدم بعضها أو تمهد له ، أو الماضوية التي تشير إلى ماضي هذا الحدث .. أو على وجه التحديد ماضى زمن الحدث الخاص .

وزمن الحدث ينطوي على مجموعة من الأزمنة هي زمن الحكمة وزمن «القصّة» وزمن العمل الأوصوفي نفسه ثم زمن قرائه ، وكل هذه الأزمنة متداخلة ومتفاعلة معاً ولكل منها ترتيب واستمرارية ووفرة .. ولعل الحديث عن عناصر الزمن الثلاثة هذه لابد من التفريق بين هذه الأزمنة المختلفة . فمن الحكمة تختلف عن زمن «القصّة» لأن زمن الحكمة قد يربط وفق أي ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن «القصّة» . . بمعنى أن حدثا واقعيا له ترتيب زمني على شكل (١-٢-٣-٤

ملقاة . أما في الشخصية التي ترتكز على ذاتها فإن صفاتها مطلوبة لذاتها وليس لاستدعاء فعل معين .. ومن هنا فإن العلاقة المباشرة بين الدافع والفعل في النوع الأول :

دافع —————> فعل (فوري ، مباشر ، وعدد ، مشروط)
تتحول إلى



وسواء أكانت الشخصية ، أو بالأحرى رشحها ، من النوع الأول أو الثاني فإن الشخصية في الأصوصة لا بد أن تكون شخصية مستقلة أو متكاملة في حدود الدور الذي تضطلع به داخل العمل ، وأن يكون لها تميزها وتمردا الذي يمكننا من التعامل معها كشخصية متكاملة لها خصائصها الجسمية أو العقلية أو النفسية المحددة . ولا بد أن يكون لهذه الخصائص ترتيبها الخاص على المحور الاستبدالي لعلاقات هذه الخصائص بالصورة التي تستطيع معها أن تشير معها إلى حدث أو فعل ما في المحور السبالي ونقول بوجود علاقة وثيقة بين هذا الحدث وتلك الشخصية . فخصائص الشخصية تقع على محور مغاير لذلك الذي تقع عليه الأحداث والتصرفات . يرسم التفاعل المستمر بين المحورين .

ولذا كان الطرد والاستقلال من أهم خصائص الشخصية الأصوصية لأن الابتعاد عن البطولة للمعية تأتي بعد الطرد مباشرة . فالشخصيات الأصوصية أبطال مقفلون .. فهم ليسوا المسيح على الجبل وهو يخطئ الناس في قلة جمده ، ولكنهم المسيح على الجبلجة أو فوق الصليب .. في مجالته نوع منه البطولة بلا شك ولكنها تلك البطولة المهادنة الصامتة بل أقول المقهورة ، بطولة الجدل والمعاينة والخلق والاحتفال الشديد . وهي صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المضمورة أو المقهورة التي تتغلب بهم الأقاصيص . هؤلاء الأفراد الذين تروقه صوابهم الصغيرة المستحيلة التحقق والذين تغذهم أشواقهم المهددة ولكنهم يجادلون ، بكبرياء حتى يمتروا جراحيهم عن الأعين القضايلة الناهضة . إنها بطولة الجماعات المقهورة التي لا تقى تحاول بالكل أن تنال حظها من الإنسانية فتقطع أرواحها الرفقة الحساسة الهشة على صخور هذه المحاولة ، ولكنها مع ذلك لا تستسلم لليأس بل تواصل أحلامها العvisة المستبحة .

منطق الرؤية وأشكال النتائج

تنطوي كل شخصية أصوصية في الواقع على مجموعة من الاحتمالات التي تحكم في بلورتها وإبرازها طريقة القصد وأسلوب

مكانا واقعا ، ليس فقط لأنه مكان مرى من وجهة نظر شخصية ما أو كاتب ما أو موقف ما حسب الطريقة التي يقدم بها . ولكن أيضا لأنه مكان قد حدد جاليا وأسر في قبضة مجموعة من الكلمات وانتجت مكوناته بعد أن استبعدت منها مكونات أخرى وأضاف له القارئ تصوره الخاص . فالمكان في الأصوصة مكان مصاغ بمصطلح غير بصرى .. إنه مكان لا يستطيع أن تراه وإن كان بإمكانك تصوره . إنه مكان في زمن وهي هو الزمن الأصوصي ، مكان مصاغ من ألفاظ لا من موجودات أو صور .

صحيح أن هناك عدة طرق تستطيع بها الكلمات أن تخلق مكانا على الورق ، إما باستعمال الصفات المحسوسة التي تمكن القارئ من تصور المكان بشكل واضح ، أو بالإشارة إلى موجودات ومكونات فعلية لهذا المكان يستطيع القارئ أن يرجع إليها ، أو بالمقارنة مع أشياء وأمكنة مألفة تمكن كتاباتها للقارئ من تصور هذا المكان .. غير أن كل هذه الأساليب مشروطة بالعين التي يرى المكان عبرها وبالذهن الذي يستصوره خلال الكلمات .. وهي قضايا تجعل المكان الأصوصي أكثر خصوبة من كثير من الأمكنة الواقعية المشابهة .

بعد ذلك يبقى دور رسم الشخصيات وهي في نظر البعض أهم القدرات التي يجب على كاتب الأصوصة أن يتمتع بها .^(١٠) إلى الحد الذي يذهب معه هذا البعض إلى القول بأن كل ما تنطوي عليه الأصوصة من وصف وسرور ومكان وحدث وزمان إنما هو ضرب من ضرب رسم الشخصية الأصوصية ، وسيلة أو أداة من أدوات هذا الرسم . ويقسم **تودوروف** الشخصية القصصية إلى قسمين أساسين : أولا هي الشخصية التي ترتكز على الحكاية أو الشخصية التي تصاغ عبر مشاركتها في الحدث وتفاعلها مع جزئيات وهي شخصية لا نفسية . وثانيها هي الشخصية التي ترتكز على ذاتها أو الشخصية السيكلوجية التي ينطلق عليها إلى حد بعيد هذا الزعم بأن كل ما في العمل الأصوصي من جزئيات يستهدف بلورة ملامحها النفسية والإنسانية .^(١١) وحتى تباور يوضح أكثر الفرق بين الصريين فلنأخذ مثلاً صغيراً وهو المقولة القصصية (س) يشاهد (ص) .

في النوع الأول من الشخصية يتم القصد بعملية الملاحظة ذاتها وكأنها فعل موجود لذاته وقائم بذاته . لا يهم القصد هنا هو فعل المهادنة ذاته ، زمنه ، طريقته ، مبداه ، موضوعه . إنه فعل لازم قصصيا بمصطلح **تودوروف** . أما في النوع الثاني فإن الاهتمام ينصب على تجربة (س) في مشاهدة (ص) ، فالقصد هنا فعل متعدد قصصيا ، أي يعبر عن بعض جوانب ذات (ص) ورواء وعرض من أعراض أزمته أو على أقل تقرير ملمح من ملامح شخصيته . ويرتبط على هذا الفارق الجوهرى بين النوعين فروق عديدة في عملية القصد ذاتها .

ففي الشخصية التي ترتكز على الحكاية نجد أن ذكر ملمح من ملامح الشخصية إما أن يستدعى قيام الشخصية بعمل يؤكد اختيارها لهذا الملمح أو بلورة هذا الملمح ذاته أثناء الفعل .. صفات الشخصية في هذا النوع من القصد ليست مقصودة في ذاتها وإنما باختيارها دوافع تثير الحدث أو تمهد له .. ومن هنا فإن المسافة بين الدافع والفعل قصيرة وربما

المجموعة «سدى الوزير يكتب إلى معاليكم خادكم المطيع فلان» نجد هذا التجاور واضحا فالقسم الأول من الجملة يقدم لنا تصور مقدم الطلب للوزير بينما تقدم لنا عبارة خادكم المطيع تصور الوزير له أو على الأقل تصوره لتصور الوزير له . وينطوي هذا التصور على المستوى اللغوي ويطيحه الكليشة على وجود تصور ضمني آخر يناقض التصور المطروح في منطوق العبارة أو يختلف عنه على الأقل .. وهو التصور الذى تطرحه العلاقة الحقيقية – أو الالاعلاقة بين مقدم الطلب والوزير خارج موقف تقديم الطلب هذا . ناهيك عن الجدل بين ما هو سرى وما هو معان والذى تدخل فيه مجموعة أخرى من التصورات والعناصر التى تتسع وفقا لها احتمالات العلاقة ودلالاتها .

وإن دل هذا المثال على شيء فإنه يدل على إمكانية وجود جميع هذه الاحتمالات ، بل أكثر من ذلك على إمكانية تضاعفها . ويدل أيضا على أن تجاور وجهات النظر المتعارضة وتماشيتها في العمل الأقصوى هو ما يسمح بوجود ما يسميه باختين بالقص متعدد الأصوات Polyphonic narrative أى القص الذى لا تسبطر عليه وجهة نظر واحدة ولا ينطلق من منطق واحد أو ثابت للرؤية . وهناك حديث طويل – ليس هنا مجاله – عن الفروق بين منطق الرؤية الثابت ومنطق الرؤية المتغير أو المتحول ، ومن أتركز منها على عملية القص ذاتها . غير أن ما يهنا هنا هو إبراز مسألة تعدد الأصوات في عملية القص وتمدد وجهات النظر ليس باعتبارها شكلا نائيا مستقلا قد يلعب باللحن إلى رواية قصة واحدة من أكثر من منظور ، ولكن باعتبارها سمة جوهرية في كل قص ناضج ، حتى لو أوهنا هذا النص أننا نرى كل شيء من وجهة نظر الراوى ، أو عبر أصدقاء شخصية ما ، أو من منظور الكاتب نفسه .

وقبل أن نقول من منظور الكاتب نفسه ينبغي أن نعرف أن هناك فرقا واضحا بين الكاتب الحقيقي والكاتب المفترض . فما إن يكتب الكاتب «حتى يخلق ليس ببساطة نموذجاً أو إنسانا عاما لا لشخصيا وإنما نسخة مفترضة أو متصورة من نفسه مغايرة للتصور المفترضة الأخرى التى تقابلها فى كتابات الآخرين .. والصوره التى تبلغ القارىء عن وجود الكاتب واحدة من أهم المؤثرات»^(١٧) الفاعلة فى عملية الاتصال عبر التخصص بين الكاتب والقارىء . وهى عملية تتخلق مع تتابع القص وتنمو بنموه .

وللتتابع الأقصوى عدة أشكال تتفق جميعا فى أنها تتأثر بمجموعة من التوقعات أو الاحتمالات ثم تحققها بصورة تار معها وتولد بها مجموعة جديدة من التوقعات وهكذا .. وهناك عدة أشكال للتتابع الأقصوى منها التتابع السببى أو المنطقى وهو تتابع يقوم كما يشير اسمه على عملية التدرجى المتسلسل الإكلىدى منطلقا من (أ) إلى (د) مارا بالضرورة بـ (ب) و (ج) . وهو لذلك شكل ينض على حتمية منطقية واضحة تفرد فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشتر مع القارىء بالقدرة على التنبؤ بالتطورات المقبلة . وهو شعور قد ينشأ عن معظم الأحيان ، لكنه قد يودى إلى عكس التوقع فى بعضها الآخر ، حيث إن قلب التوقعات أو

التتابع القصصى . فى موقف أقصوى تتبادل فيه شخصيتان حواراً نجد أننا فى الواقع سواء كنا أمام قص يرتكز على الحبكة أو على الشخصية مجموعة من الاحتمالات ومجموعة أوسع من العلاقات بين هذه الاحتمالات المتعددة . ولكل شخصية أقصوى ثلاثة احتمالات . فهناك الشخصية كما يعرفها أو يتصورها مبدعها والشخصية كما تتصور ذاتها ، والشخصية كما يتصورها الآخر .. فى حالة (ص) يتحدث مع (هـ) نجد أننا إزاء هذه الاحتمالات

(١) (س) الحقيقى

(الذى يتصوره الكاتب)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره (س) (ص الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٢) (س) الذاتى

(صورة س عن نفسه)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره (س) (ص الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٣) س الآخر

(كما يتصوره ص)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره س (الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (الذاتى)

فلذا رد عليه (هـ) فلأننا منجذ أنفسنا إزاء تسعة احتمالات أخرى . ومن هنا فإن دخول شخصيتين فى عملية تفاعل أو حوار بسيطة يعطرح على الكاتب الاختيار بين ثمانية عشر متعلقا لتصوير هذا الموقف ، فإذا دخل إلى ساحة الحوار شخص ثالث أصبح الجدار بين أربع وخمسين احتمالا مختلفا . واختيار أحد هذه المتعلقات المديدة أو المزج بين اثنين منها بعض الضرورة فى الاختيارات أو الاحتمالات الأخرى ، ولابد أن يكون لكل من الاختيار والتى يمرره الواضحة . وأنا أتحلى هنا عن الاختيارات المطروحة على الكاتب دون إدخال القارىء فى عملية الاحتمالات هذه ومضاعفة عددها .

وقد يتصور البعض أن التعدد الكبير للاحتالات هذا مجرد تمدد نظرى ، وأن بعض هذه الاحتمالات لا وجود لها ، أو أن بعضها ينشئ البعض الآخر . غير أن هذا غير صحيح . فأيده الاحتمالات عن الوجود مما هو أن يتجاوز تصور شخصية ما للآخر مع تصور هذا الآخر لها ، وأن ينطلق التصوران معاً عن شخصية واحدة . وقد استطاع باختين فى كتابه للمدش والخيال الحوارى^(١٨) الذى ترجم مؤخرًا إلى الإنجليزية أن يبرهن على أن هذا أكثر شيوعا مما يعتقد . فى العبارة الرسمية

لغة القص واللغة القصصية

تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات القصص البنائية والجالية ، لأن الكثيف والإيجاز والإيحاء تنص على اللغة على تقيلاً ، وإذا أردت أن أختار كلمة لتصف لغة القصصية فإني أفضل استعمال المستحوزة أو المتأبئة ^(١٧) . لغة القصصية يجب أن تكون قادرة على الاستحواز على القارئ ، على الإسك بالموقف كله . وأن تكون لغة متأنبة بقطة ذكية فياضة بالمعاني والإيحاءات . فحينما يعمل كاتب القصص بالجملة والكلمة فإن الروائي يعمل بالفقرة والفصل ^(١٨) . ومن هنا فإن لكل كلمة أهميتها ومكانتها ولكل جملة قيتها ، لما إن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة والإيحاء حتمية والكثافة أمراً لا يحصى عنه .

وبرغم هذا الاختزال والإيحاء والكثافة فإن على لغة القصص أن تتسم بالبساطة والتواضع والأجلب الانتباه لذاتها بل تحاول بدو أن تخلق تياراً من الإشادات المتابعة التي تعمق قدرة اللغة على التعبير والتكيز . وقد يقال إن تابع الإشادات والإيحاءات يورث الغوص والإيحاء ، غير أن هذا غير صحيح لأنه يخلق الشر والتوضيح ويرهض ذكاء القارئ ويوسع أفق اللغة ذاتها في نفس الوقت ، لأنه يحاول أن يفسر حدودها وأن يطلع هذه الحدود باستمرار إلى أقصى ما يمكن انفعالياً وعقلياً على السواء .

ومع اقتراب لغة القصص الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة الثرية القصصية . فاللغة ليست غاية كاتب القصص ولكن غاية الشاعر والوسيط الذي يعمل به . أما القاص فإن اللغة عنده لابد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل ، لأنه ينبغي على الكليات في اثر أن يمر عن المعنى المطلوب لأكثر ، أما إذا جلبت الكليات الاهتمام لنفسها فإن ذلك أمر مبرمج ^(١٩) . وما هو مبرمج من لغة الله تحاول لغة الشعر تحقيقه طوال الوقت . لكن اللغة القصصية ليست مبرمجة لفة نظرية ولكنها لفة نظرية فنية تحاول أن تخرج بين الجوانب الإدراكية : اللغة والجوانب التعبيرية وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية ، ما هو إنساني وما هو مثالي أو جمالي . وهي لهذا كله لغة كاتبة في المساء الفاصلة بين الشعر والنثر . لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعر والنثر وتحاول أن تخرج الدلالات الإدراكية للكليات بكل ما في طاء هذه الكلمة من قدرة على الإيحاء والمخرج على قيود المعنى الإدراكي المحدود . إنها تخرج الجانب المنطقي العقل النثري في اللغة بالجانب الخيالي الفتازي الشعري فيها . الجانب الانفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلال .

لغة القصصية تطمح أساساً إلى التوصيل . لا توصيل حقائق علمية جامدة ، أو صور واقعية هامدة وإثبات توصيل عالم حتى متعلق يخلق عبر الكليات التي تستعمل لقيتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضاً لقيتها الموقفية . ولذلك ينبغي دراسة اللغة القصصية دراسة جيدة من حيث ترتيب الكليات وزمن الأعمال وتركيب الجملة كله دون إغفال بقية العناصر الصوتية والجمالية في اللغة . لأن اللغة القصصية ليست وعاء يصب فيه القاص قصصه ولكنها المادة القصصية بعد أن تشكلت في قالب في . في قصصه : في إبداع في اللغة واللغة .

عكس اتجاه السهم الذي تتطور الحكمة وفقاً له من حيل المنطق السببي المألوفة .

أما التابع الكلي فإنه أكثر حكمة ولا مباشرة من التابع السبي وأكثر منه مراوغة . فبدلاً من أن يؤدي حدث إلى آخر فإن تباور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون ماثلة أو متناقضة لها . وللتابع الكلي توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التي تحكمها الضرورة المنطقية ، بل من النوع الذي يتباور وفق منطق المبرورة الشعرية أو الكشف الحتمية . ويحدد هذا النوع من التابع على نسج معقد وكثيف من الإيحاءات الموحية التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً خاصاً .

والنوع الثالث من صيغ التابع هو التابع التكراري وهو تنمية القص من خلال إعادة القص بصورة جديدة في كل مرة ولكنها تطوى على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تضيق إليه . ومن خصائص هذا التابع أنه يوهنا بأنه يقدم جديداً في كل مرة ولكنه في الواقع يعيد الدق على نفس الأوزان القديمة يتنوعات جديدة . وهذه التنوعات العديدة على النح الواحد تتحقق عبر تتابع الصور وتباينها وعبر ضرورة المخرج بين العناصر المتأبئة والمتأثلة . ومن هنا فإن التابع التكراري ليس تكراراً لأن التكرار ليس من الفن في شيء ولو بدا أن صورة ما أو تويها ما ليست إلا تكراراً لصورة سابقة أو تويج سابق فلا بد على الكاتب أن يخلطها مباشرة من صله . فالتكرار عبء ثقيل على القص أما التابع التكراري فحكمة حاذقة له ^(٢٠) .

أما التابع التقليدي فإنه التابع الذي يعتمد على قدرة الشكل القصصية وتقليده على التائي . فكل أشكال التابع السابقة تؤثر على القارئ دون أي إلام منه بطبيعتها أو أسلوب عملها . ولأي شكل أدبي القدرة على أن يتحول إلى تقليد أدبي ويصبح غاية في حد ذاته . وما إن يبدأ الشكل في التأثير كشكل حتى يصبح شكلاً تقليدياً حتى يطلب لذاته سواء أكان شكلاً مقبداً كالمثالي الإغريقية أو مكشفاً وموجزاً كالسوانا الشعرية ^(٢١) . وما إن يطلب شكل لذاته حتى يكون قد أرسى قواعده الخاصة في التابع وتنسق الخاص في توقع بدايات من نوع معين أو نهايات من طراز خاص . الخ . فالتوقعات مع هذا الشكل من التابع سابقة على عملية القراءة ذاتها ولا تتخلل أثناءها كما في أشكال التابع السابقة .

وأشكال التابع المختلفة هذه تتفاعل وتتصارع باستمرار . كما أنها تتطور وتتغير باستمرار . والحدود الفاصلة بينها ليست حاسمة أو ياترة لأن هذه الأشكال المختلفة كثيراً ما تتداخل وتخرج بعض عناصرها حتى يصبح فريزها وأثيرها شيئاً أمراً عسراً . ومع ذلك فإن لكل شكل منها خصائصه المميزة وفلسفته المتفردة . وليس شكل التابع متصلاً بأي حال من الأحوال مع بقية عناصر العمل القصصية البنائية أو الموضوعية . ومن هنا لا يستطيع أحد الزعم بأنه يمكن كتابة القصص الواحدة بأكثر من شكل من أشكال التابع لأن هذا لن ينتج قصة واحدة ذات تبدلات مختلفة بل قصصاً متباينة .

- (١٩) المرجع السابق، ص: ٢٥٢
- (٢٠) Ian Reid, op. cit., p. 2.
- (٢١) Boris Eizenbaum, «O. Henry and the Theory of the Short Story», in Readings in Russian Poetics, p. 231.
- (٢٢) M. Sternberg تجريد من التفاصيل عن نظرية الثلاث تلك راجع مقال «What is Exposition?, an Essay in Temporal Delimitation» in The Theory of the Novel (edit) John Halperin, p. 25-70.
- (٢٣) Boris Eizenbaum, op. cit., p. 231.
- (٢٤) Ibid.
- (٢٥) Ibid, p. 232.
- (٢٦) فرانك أو كوتز (الصوت المتعدد) ترجمة د. محمود الرسي، ص: ١٦.
- (٢٧) عبد الله التميمي (التشكيك والتفكيك)، العدد الأول، ٦ / ١٨٨١
- (٢٨) راجع مقدمة محمود تيمور لجموعته الأولى (الشيخ جمعة) ١٩٢٥ وكذلك مقدمة لأمير متول (١٩٢٥) و (الشيخ سيد السبيط) ١٩٢٦.
- (٢٩) Sean O'Faolain, The Short Story, (London, Collins, 1948) p. 136.
- (٣٠) المرجع السابق ص: ١٤٥
- (٣١) المرجع السابق ص: ١٤٠
- (٣٢) المرجع السابق، ص: ١٤٦
- (٣٣) المرجع السابق ص: ١٥٢
- (٣٤) راجع مجلة القصص في دائرة المعارف البريطانية وغيرها.
- (٣٥) Ian Reid, op. Cit., p. 56.
- (٣٦) Seymour Chetman, Story and Discourse, Ithaca, Cornell University Press, 1980) p. 43.
- (٣٧) تجريد من التفاصيل راجع مقالة شيرمانج المشار إليها بيانش (٢٢) ص: ٣٥ - ١١
- (٣٨) G. Genette, Narrative Discourse. تجريد من التفاصيل راجع كتاب
- (٣٩) E. R. Mervielles, The Story Writer, (Boston, Little Brown and co., 1939) p. 63.
- (٤٠) المرجع السابق ص: ١٦٢
- (٤١) T. Todorov, the Poetics of Prose p. 66 راجع كتاب
- (٤٢) The Dialogical Imagination.
- (٤٣) W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, (Chicago, The University of Chicago Press, 1961) p. 70-1.
- (٤٤) E. R. Mervielles, op. cit., p. 123-39. تجريد من التفاصيل راجع
- (٤٥) Kenneth Burke, Counter-Statement (Los Alton, Hermes Publications, 1953) p. 126.
- (٤٦) S. O'Faolain, op. cit., p. 192.
- (٤٧) المرجع السابق، ص: ١٩٦
- (٤٨) David Lodge, Language of Fiction, (London, BGP, 1966) p. 18.
- (١) راجع على سبيل المثال لا الحصر كتب عباس عفيف، شكري محمد عياد، سيد حامد الساج، عبد الإله أحمد، عبد الرحمن ياني، حسام الخطيب، عبد الرحمن أبو عوف، يونس الشاروني، زياد دوارنة وآخرين.
- (٢) Ian Reid The Short Story (London Methuen and co 1977) P.1
- (٣) Paul Hernadi Beyond Genre: راجع على سبيل المثال كتاب
- (٤) New Directions in Literary Classification, (Ithaca, Cornell University Press, 1972).
- (٥) H. E. Bates, The Modern Short Story; a Critical Survey, (London, Thomas Nelson and Son, 1941) p. 13.
- (٥) مكيلا وقع محمود تيمور بعض قصصه الأولى
- (٦) راجع عبد الرحمن الجليلي (حجاب الألف) في التراجم والأخبار، الجزء الرابع والخامس من مجلة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥.
- (٧) C. Wright Mills, Power, Politics and People, London, (Oxford University Press, 1967) p. 413.
- (٨) قد يبدو هنا أنني أعمدت عن مصر كحالة معزولة ولكنها في الواقع مثال تليق بالريادة في هذه الفترة ولكنه تذكر بعد ذلك بصورة مختلفة في معظم البلاد العربية الأخرى. راجع مثلاً كتاب حسام الخطيب عن (المؤثرات الأجنبية في القصة السورية) أو كتاب عبد الإله أحمد عن (نشأة القصة ونظريتها في العراق).
- (٩) راجع النص الكامل المنشور في كتاب الجليلي، في الجزء الثاني إليها عليه. وراجع كذلك تحليل يونس عوف، الصافي في (تاريخ الفكر للعصر الحديث: منطقة الشامية) ص ٦٦ - ٩٤.
- (١٠) Jacques Barque, Egypt: Imperialism and Revolution, trans. by Jean Stewart (London, Faber and Faber, 1972) p. 16.
- (١١) P. M. Holt (ed), Political and Social Change in Modern Egypt, (London, Oxford University Press, 1969) p. 155.
- (١٢) C. Wright Mills, op. cit., p. 411.
- (١٣) Leslie Stephen, English Literature and Society, (London, 1904) p. 26.
- (١٤) شمرت في (الأسبوع) عدد ١٥ نوفمبر ١٨٩٢.
- (١٥) S. S. Frawer, Comparative Literary Studies, (London, Duckworth, 1973) p. 74.
- (١٦) ليس مصادفة أن فترة ازدياد الإيمان على الترجمة هي نفسها فترة الميلاد بالنسبة للأشكال القصصية لحد أن كان هناك ٢٠ كتاباً فرنسياً وخصت كتاب إنجليز مرجعين إلى العربية حتى عام ١٩١٩ بلغ هذا العدد مع عام ١٩٣٠ أكثر من ١٥٠ كتاباً فرنسياً و ١٥ كتاباً إنجليزياً
- (١٧) راجع لإبراهيم عبيد (تطور الصحافة المصرية: ١٨٩٧ - ١٩٥١) ص: ٤١٣ - ٤٥٥
- (١٨) راجع دراسة بيرجيتري وملحق عن القصة القصيرة في كتاب Bernard Bergman, The Situation of the Novel, (London, Penguin Books, 1972) p. 251.

بنيّة الرواية

وبنيّة القصّة القصيرة

□ تأليف: فيكتور شكوفسكي

□ تقديم وترجمة: سينا قاسم

مقدمة

يعتبر تفكير شكوفسكي من أهم رواد مدرسة الشكلين الروس ، بل أحهم على الإطلاق في مجال نظرية النثر . كانت هذه المدرسة أعمدة كبيرة في مسار الدراسات النقدية رغم قصر عمرها الذي لم يتجاوز خمسة وعشرين عاماً (من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٣٥) . ولكنها أحدثت - ومازالت - فورة في المفاهيم النقدية في موطنها الأصل - روسيا - وفي العالم الغربي الذي حاجرت إليه . ولا يزال أثر هذه المدرسة فعالاً إلى اليوم ، في الاتحاد السوفيتي بين جماعة جامعة تارتو بعصبة خاصة ، وفي الكتب حيث تروى ترجمة أعمال الشكلين الروس . ويحمل البحث الذي ترجمه بعنوان «بنيّة الرواية وبنيّة القصّة القصيرة» الفصل الثالث من كتاب شكوفسكي «حول نظرية النثر» . وقد نشر سنة ١٩٢٥ ، ويضم عشر دراسات كتبها لعلفها فيا بين سنة ١٩١٦ وسنة نشر الكتاب ^(١) . ويجمع الكتاب - عموماً - أهم ما كتب شكوفسكي حول نظرية النثر ، خصوصاً الفصل الأول عن «النّ في باعتباره وسيلة» ، والفصل الثالث عن «بنيّة الرواية وبنيّة القصّة القصيرة» ، والفصل الرابع عن «كيفية صنع دون كيخوته» ، والفصل السابع عن «رواية العقليد السامر» : ترسيماً شائدي لسيرته ولا يتسع المجال - في هذه المقدمة - إلى وصف هذه المدرسة الشكلية وطورها وإنتاجها ^(٢) . ونكتفي بوجز مقتضب يوضح المفاهيم التي تعال الركيزة النظرية للعقل المترجم . ولقد وقع اختيارنا على هذا المختار لما ينطوي عليه من أفكار علمية في مجال تناول أنواع القصص ، عن طريق التحليل المنطقي الدقيق ، ومحاولة استخلاص القوانين العامة التي تحكم إنشاء القصص القصصية ، وتوضيح الروابط التي تدغم العناصر المذكورة للنص القصصية . ويصعب على الدارس - في كثير من الأحيان - أن يفرق بين أفكار شكوفسكي وأفكار غيره من الشكلين ، لأنهم كانوا يعملون برصغهم فريفا متكامل ، كما كانت حلقاتهم الدراسية أقرب إلى الحلقة التي تنصهر فيها المفاهيم والنظريات فتصوّر وتطوّر .

ولقد انبثقت الدعوة وراء نشاط الشكلين بالرغبة في إنشاء الصيغة المنهجية التي كان يسود الدراسات الأدبية التقليدية ، ولإرساء الدروس النقدية برصغهم بجلا متكامل مستقلاً لنشاط العقل . ولذلك خرف ب . إيفانوف الجماعة بأنهم «مقصودون» ، و«مقصودون» . وتصيب جهود الشكلين - بالفعل - على عملية التخصص هذه . إذ لم يتكلموا بالفعل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية (مثل علم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ) التي كانت تختلط بالدراسات الأدبية أو كل علمها ، ولكنهم انحروا نحو أفكار عقلية وعلمية في تحليل الدروس الأدبية إلى علم ، كانت عظمهم الأول في ذلك تحليل «مادة» هذا العلم ، وضبطها في صيغ مثيرة للأدب ، أو صيغ صيغ ميسرة «أدبية الأدب» . ولقد نهجوا في ذلك نهجاً تجريبياً «امبريقياً» يركز على التركيز على الموضوع الأدبي وتحليلها .

ولقد أدى اهتمامهم بالكشف عما يميز الأدب إلى التركيز على لغة الشعر وطورنا ، فأروا أنها تختلف عن غيرها من الظواهر اللغوية ، بما تصنع به من استقلال ذاتي . يباعد بينا بين اللغات العملية للغة النثر العادية . ولذلك رفض الشكلون الروس فكرة الوظيفة الوصلية للغة الشعر ، سواء كان هذا التوصل منطقياً أو لغوياً . ووصل تصورهم الوظيفي للغة الشعر إلى إكتافه في نظرية رومان باكسون من الحدث الكلامي ، وما يقود بها من تأكيد أن الشعر رسالة تركز على العبارة نفسها ، دون غيرها من العناصر التي تتكون منها هذه الرسالة ^(٣) .

وتختلف لغة الشعر عن غيرها من منطق آخر هو منطق النثر ، إن صح القول ، لغة الشعر أكثر انتظاماً وصرامة من اللغة العادية ، لأن لغة الشعر نوع من الخطاب المنظم بذاته ، بمعنى أن لكل عنصر من عناصره مكاناً محدداً ووظيفته محددة داخل نظام ، بل يتحكم في من خارجها ، بل يتحكمه الدخائل لحسب . ولذلك فإن وظيفة النثر هي الكشف عن القوانين الداخلية التي تحكم هذا النظام . يقول شكوفسكي في مقدمته «حول نظرية النثر» : «إن هدفنا في نظرية الأدب هو دراسة قوانينه الداخلية ، ولغفل - إذا استخدمنا استعارة من الصناعة - إننا لا نأمن بمجولة سوق التطلع الحالية ولا بسهولة الاحتمالات ولكننا ، أهم بنوعه حيرت القول ويطلق التسع نصيب» .

وتساوى الوسائل الأدبية - في الاستعارة السابقة - بحول القول وعنى الوسيلة الأدبية ^(٤) لدى الشكلين ، التقنية الفارسية التي تدخل في تكوين العمل الأدبي . ودعا النمل الأدنى سوى مجموع وسائله (شكوفسكي) ، وإذ أراحت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً فإن عليها الإقرار بأن «الوسيلة» «ضبطها» الوحيدة ، ثم تأتي بعد ذلك مسألة جوهرية «هي مسألة تطبيق الوسيلة وظيفتها» . (باكسون) .

ولقد كان المفكرون يصارعون المفهومين التاليين لكل من «الشكل» و«المضمون»، ويربطونها على أساس أنها يطران العمل شطرين، لذلك استبدلوا مفهوم «الشكل» و«المضمون» بمفهوم «الرسالة» و«المادة»، هي ما قبل الجألي، أما «الرسالة» فهي تحول المادة إلى شكل جالب متكامل. ولذلك اكتسب مصطلح الشكل معنى كليا يعطى جميع مكونات العمل الأدبي بما فيها المضمون. ويطرق هذه الطريقة على التعرّص القصصية، فطرقوا بين الأحداث Fable، أى مجموع الأحداث التي تكوّن العمل القصصى، و«الحبكة» Sujet، أى التشكيل الجألي لنفس الأحداث، وهي لفظة فرنسية. ومن الوسائل المستعملة في تشكيل الحبكة: الموازنة، والتقديم والتأخير، والإيجاز، والاستطراد، والأجرا، والقصص، والإظهار والتخفي. ولقد اعتبروا الشخصية القصصية وسيلة من الوسائل التي تساهم في تشكيل الحبكة.

ولا تتعمق الرسالة الأدبية عن غيرها من الوسائل، إذ لابد من روابط ولغة، تضمن للأجزاء العمل الأدبي وتماسكها، فلكل وسيلة من الوسائل «حافز» motivation يبرز وجودها ويغرس استخدامها وعلاقتها بالوسائل الأخرى. ولا يمكن أن يدخل عنصر أو موفيت العمل دون مرور، يرتبط بالتمكّن الجألي للعمل الأدبي من «حافز» أو «تعليل» جميع عناصره (رومانسكى). وقد أكد الشكليون - في هذا السياق - على الاستقلال الدالّ للعمل الأدبي، لكن يألى الحافز العمل الألى من الخارج، فيتحول إلى «الحفز الوافى» القائم على نظرية الحافز. ذلك لأن التعاد بين الفين والحافز مرفوض بل مستحيل عندهم: «فالفن كان دائما مستقلا عن الحياة، ولم يمكن لونه أبدا لونه الزواء الذى يرفوف على قلعة المنجدة» (شكولسكى). إن الأدب صنف وصنف، ولذلك جثم الشكليون اعتيادا خاصا بالأحاج التي دعى^(١) و«سألتها» أى بالأحاج التي يبرز فيها التصنيح. ولقد أضاف شكولسكى برواية «فرستادى شاندى» لسبون، وروايتها بأنها أكرز الروايات العالمية تخفية، لأن سبون يتميز بصرته بالوسائل الأدبية، ويحطم هاليد الرواية أثناء كتابته. فلا يقدم طريقة من الحياة، كما كان الحال بالنسبة لروايات القرن التاسع عشر، بل يذكر القارىء في كل لحظة أنه يقرأ رواية. ولكن يتم ذلك فلا بد من إبراز الشكل. ويصل سبون لذلك من خلال عرق قواعد الرواية التقليدية وقوانينها، لينسحب إلى النص استطرادات طويلة ساعرة، أو يضع المقدمة وسط الرواية، أو يسلط عددا من الفصول. والغاية من حرية الوسائل - على هذا النحو - ذات شقين، أوليا جعل الشكل مدركا، وثانيا جعل الخلق الإحساس بالانحراف.

ويصل مفهوم «الانحراف» مكانا يميزا في أعمال شكولسكى. لقد عرض له في مقالته «الفن باعباره وسيلة» (نشر ١٩٩٦) (الذى كان بمثابة البيان الرسمى «ماتيسو» للمدرسة الشكلية. ولم تخل كتابات شكولسكى اللاحقة من إشارة إلى هذا المفهوم. إنه يرتبط بين طريقة الفن وتحطم قواعد المألوف ليريد إدراكه جديد لدى القارئ من الأشياء، ذلك لأن المرء يعيش - فيا يقول - حياة تحكمها الآلية، حياة يصعب الخلف معها من إدراكه للأشياء بالتصرف وليس المعرفة. والفن يجعل المرء يهتد الأشياء وكأنه يراها للمرة الأولى. يقول شكولسكى:

«لكى نغير الإحساس بالوجود، لكى نلوك الشيء، لكى يصبح الجهر جهرًا، وجد شيء نطلق عليه اسم الفن. وهذا الفن هو أن يمتدنا الإحساس بالشيء بوصفه رؤية وليس تعرا. ووسائل الفن هي وسائل الانحراف، أى وسائل الشكل المتطد التي تستعمل لمصاحفة مدى الإدراك وصعوبته، إذ نلوك صلبة الإدراك إلى الفن غابتنا في ذاتنا، ولابد من إطفاء مدناها الزمن والفن طريقة في صيرة الفنى وهو يتولد. ولا ياه بالأشياء التي اكتسبت شكلها البألى.»

ولقد تطور مفهوم «الانحراف» عند شكولسكى ليصبح دعامة للتاريخ الأدبي. لقد تربت عليه فترة التطور، بمعنى أن الوسيلة الأدبية تصبح آلية بعد حين، ويصعد يجب تعريبها من خلال صيرتها، وهكذا يتطور الأدب. يأتى جيل جديد فيكسر المألوف من الوسائل الموروثة، يحطم مآرث منها، ويصعدت وسائل جديدة، ليجدا نلوك الأشياء إدراكا طازجا بكرا.

ويصل مفهوم «الانحراف» ثلاثة مستويات في نقد شكولسكى: إنه تعريف للفن، وأساسا لكية التطوير الأدبي، ومنهج للقرارة. ولقد جمع الشكليون الروس بين ثلاث نظريات، وولدوا منها علما لدراسة الخطاب: النظرية الأسطوية للأرواح الأدبية بعد أن طدها، «أفنها وغناها» ثم النظرية الرومانسية للاستقلال الدالّ للأدب بعد أن جطروا منها أساسا تتصل عليه ميكانيكيات النص الأدبي، وأخيرا النظرية الكلية (الجلفيت) في الإدراك، التي انسبت في فكر شكولسكى. ولقد كانت الشكلية - في البداية - مستقلا للعديد من الأفكار والمفاهيم، وولدا أساسيا من رولاند النقد البألى.

- ٩ -

وتوقفت بصفة خاصة عند نوع الإنشاء الذى تتراكم فيه الموفيات كما تتعاقب درجات سلم متألية Staircase like structure. ويتميز التراكم - في هذا النوع من الإنشاء - باللاتألية. يتجلى ذلك بصفة خاصة في روايات المغامرات، ويفسر - لاشك هذا العدد الكبير من الجلفيات التي تكوّن رواية مثل روكامبول (١) Rocambole، أو رواية مثل «بعد مضي عشرين عاما»، أو رواية «فيكونت براجلون» لإسكندر دوماس - وتفسر هذه الخاصية - من جانب آخر - حاجة أمثال هذه الروايات إلى خاتمة مستقلة epilogue، إذ لا يستطيع الكاتب أن ينهى عمله دون التسجيل بتطور القص، والإسراع بتغيير مقياس الزمن.

لا أستطيع أن أبدا هذا الفصل سوى بالاعتراض أننى لم أبعد حتى الآن تعريفا للقصّة القصيرة: بمعنى أننى لا أستطيع أن أبعد الصفة التي يجب أن تجيز «الموفيت» من جانب أو كيف يجب أن تتألف «الموفيات» من جانب آخر، لكى تتحقق «الحبكة» Sujet. فلا يمكن لكى نلوك أننا نلوك أمام قصّة قصيرة أن نلوك على صورة بسيطة. أو موازاة بسيطة بين صيرتين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث.

لقد حاولت... أن أوضح نوعية العلاقات التي تربط بين الوسائل المختلفة المستخدمة في الإنشاء الأدبي والوسائل الخاصة بالأسلوب عامة.

عومًا أو التورية خصوصًا من ناحية أخرى . ولقد أشرت إلى ذلك في مقال عن «الطوبى»^(١) ، عندما تناولت موضوع الحب الحسى ، وذكرت أن موضوعات حكايات الحب الحسى استمارات موصّنة ناعية . إن «الموتيف» - في هذه الحكايات - يتولد من تطوير للنشبة ، ليأخذ التشبيه المظهر شكل قصة متكاملة . هكذا شبه بوكاتشيو - مثلاً - عضو الأوتة للمرأة بالهاون بينما شبه عضو الذكورة للرجل بيد الهاون . ويمكن أن نجد الأمر نفسه في قصة «الشیطان والجحيم» ، حيث تبدو عملية التطوير أكثر جلاءً ، وتشبه خاتمة القصة إشارة مباشرة إلى قول شعبي متداول ، ليست القصة نفسها سوى تطوير له .

ونشأ نخط من القصص حول تطوير أشكال من التورية . ويتبنى إلى هذا الخط تلك القصص التي تترأس أصل الأسماء . ولقد سمعت أحد سكان مدينة «أوتا» Ohta يؤكد أن اسمها يرجع إلى الإمبراطور بطرس الأكبر ، ذلك الذي صاح منشأ : «أوتا»^(٢) «vohi tan» عندما رأى للنبوة أول مرة . وعندما يتطور تفسير الاسم من خلال الكتابة عن أصله ، ينقسم الاسم إلى أجزاء مستقلة ، قد لا يكون لها وجود في اللغة . هكذا انقسمت كلمة موسكو Moskovia (في قصة) إلى «أوتا»^(٣) «vohi tan» إلى «أوتا»^(٤) «vohi tan» وأوسا

ولاشك في أن «الموتيف» ليس تطويراً لمباراة لغوية في كل الأحوال . إذ تُستخدَم التناقضات التي توجد في العادات والتقاليد بوصفها موتيفات . ويمكن أن نذكر مثلاً من الفولكلور السكوري (مُجد فيه التأثير الذي تتركه العناصر اللغوية في التقاليد الفولكلورية) حيث يطلق على قوّة الينديّة «عين السوارة» في اللهجة العسكرية . عندما يحكي عن شباب الجند الذين كانوا يشكون من فقد «سوارهم» . ولقد ولد ظهور الكهرياء تيمة قصصية من الخط نفسه ، حيث تصيح الكهرياء ثاراً لا تغلف بالبدان . ومجد هذه التيمة في قصة عسكرية أخرى ، وهي قصة اللازم الذي أفضّه جنوده - وكانوا يدخنون في نكتاتهم - أن للصباح هي التي تغلف بالبدان .

ومن هذه التيمات المهمة التي تتركز على التناقض تيمة الاستحالة «الزافّة» . وإذا تأملنا «النبوءات» - مثلاً - نجد أن التناقض ينشأ من نوايا شخصيات ، تحاول الفرار من النبوءة من ناحية ، وتنجّب حدوثها الفعل من ناحية أخرى (كما حدث مع تيمة أوديب) وتحقق النبوءة - في تيمة الاستحالة «الزافّة» - رغم أنها تبدو غير ممكنة ، ويتم التحقق عن طريق التلاعب اللغوي . وإذا أخذنا «مكبث» مثلاً على ذلك ، نجد السحرة تعلم بأنه لن يعرف المروعة ، ما لم تقدم الغاية بحرقه ، تنبّه بأنه لن يموت بيدي شخص «ولده امرأة» . ولذلك يتقدم الجند الذين يتاجعون قصر مكبث ، وهم يجمعون بغرور شجر يعملونها في أيديهم . ويموت مكبث بيدي طفل من نسله امرأة ، إنه انتزع انتزاعاً من رحم أمه . والأمر مكبث في رواية الإسكندر : لقد أخبره العرافون بأنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد ، وتحت معاء من عاج ، ولذلك يموت مستلقياً على درع وتحت سقف من العاج . وذلك أخيه بما جمعه عند شكبير ، حيث يتعرف ملك على نبوءة تؤكد أنه سوف يموت في

وقد جرت المادة على أن يضمّام توال القصص القصيرة داخل قصة إطار ، فنجد في رواية المغامرات مجموعة من العناصر تستخدم هيكلًا عامًا تتركز عليه القصة الرئيسية . وغالبًا ما نذكر هذه العناصر من قبل : الاختطاف ، ثم التعارف ، ثم الزواج الذي يتمّ رغم العقبات التي حالت دون إتمامه . ولذلك يمتزج مارك توين Mark Twain أنه وقف حائلًا في نهاية «مغامرات» توم سوير»^(١) «The Adventures of Tom Sawyer» لا يعرف كيف ينهي روايته ، فالرواية التي تدور حول مغامرات صبي صغير ، لا يمكن أن تنتهي بالزواج كما يحدث في الروايات التي تدور حول أبطال بالغين ، ولذلك يشير المؤلف إلى أنه سيهيئ روايته عندما تستبح له أول فرصة . ولكن تمتد قصة «توم سوير» - كما نعلم - في قصة «هاك فين» Huckle Finn^(٢) (إذ تصيح الشخصية الثانية في الرواية الأولى) البطل في الرواية الثانية) ثم تمتد في رواية أخرى ، يستخدم فيها الكاتب وسائل الرواية البوليسية ، وتتمد أخيرًا في رواية ثالثة ، تستمر وسائلها من رواية جول فيرن Jules Verne «خمس أسابيع في متطاده»^(٣)

ولكن ما الشروط التي تجعلنا ندرك القصة القصيرة بوصفها وحدة متكاملة تامة ؟

يتضح من التحليل أن البنية المتدرجة تدرج السلم تصحيباً بنية دائرية ، أو بنية لها طابع الحلقة ، لو شئت الدقة . ولذلك يصعب أن تولد قصة قصيرة من وصف حب متبادل ينتهي بالنجاح . وإذا تحقق ذلك فإنه لا يتم من غير معارضة للقصص التقليدية التي تصف حباً نحوطة العقبات . ويمكن أن نضرب لذلك مثلاً بالنسق التالي : (أ) يجب (ب) ولكن (ب) لا يجب (أ) . وعندما يبدأ (ب) في حب (أ) يكون (أ) قد انصرف عن حب (ب) .

إن هذا النسق هو الذي يحكم علاقة يوجين أويجين Eugene Onegin^(١) ونايتانا . قد تفسر الدوافع النفسية المعقدة عدم التزامن في الانجذاب المتبادل للبطلين . ولكن يورود Bofardo^(٢) . بلجاً إلى وسائل أخرى سحرية ، تحفز من هذا الموقف . هكذا يمشي رولان البطل الفتاة أنجليك - في رواية يورود وولان عاشقاً Roland Amoureux - ولكن رولان ير - ذات يوم - على غاية مسخرة ذات تيمين ، وشرب - مصادة - من ماء أحد النعنين ، فينسى حبه - فجأة - دون أية مقدمات . وفي الوقت نفسه ، تشرب أنجليك من ماء النعن الثاني ، الذي ينطوي سحره على صفات مضادة ، فيشغل في قلبها حب عادم لرولان . ويصحو للبطل ، ليتقلب الحال ، وتسمى أنجليك وراء رولان ، تطارده من بلد إلى بلد ، وتجرب وراء العالم بأسره إلى أن يعود كلاهما - في النهاية - إلى الغابة للسحرة نفسها ، فيشرب كلاهما من نبع متافض للنبي الذي شرب منه من قبل ، فيشبد الحال ، وتتقلب الأدوار ، لتبدأ أنجليك في كراهية رولان ، بينما يعود رولان إلى حبه السابق مرة أخرى ، فتبدو الحوافز عارية تماماً في هذه القصة .

وقد يتضح لنا - من هذا التحليل - أن القصة القصيرة لا تتطلب الفعل فحسب ، بل تتطلب الفعل ورد الفعل ، كما تتطلب أن لا يكون هناك تطابق بينها . إن ذلك يقرب ما بين «الموتيف» من ناحية والمجاز

«القدس»، وذلك للفظ الملك أنفاسه الأخيرة في حجرة دير يحمل اسم «القدس».

وهناك مجموعة أخرى من التيات تقوم على التناقض، منها «معركة الأب والابن» و«الأخ زوج أخته» (وقد تناول بوشكين هذه التيمة بطريقة أكثر تعقيداً من طريقة الأغنية الشعبية المعروفة) وأيضاً «الزوج في عرس زوجته»، وتقوم على الوسيلة نفسها تيمة «المجرم الذي لا يسبكه أحد» تلك التي نجد بها في تاريخ «هيودولس» و«تترك كل هذه التيات، ابتداءً، في موقف يبدو وكأنه لا يخرج منه، ولكن يأتي المخرج في النهاية في شكل حل سائر. وتنتمي إلى هذا الخط نفسه، أي الخط الذي يقوم على طرح لنز ثم تقديم الحل، القصص التي تطرح مجموعة من المهام الصعبة، يقوم البطل بإيجازها. أضف إلى ذلك قصص البطولات. وتلاحظ ميل الأدب - في مراحل متأخرة - إلى تيمة «المجرم الخفيف» أو «المجرم البريء».

وينظرى هذا النوع من التيات على التابع التالي: يتعرض البريء للاتهام، ويتم اتهامه بالفعل، ولكن براءته تظهر في النهاية. وقد تظهر البرائة في بعض الأحيان من خلال إفضاح شهود الزور (وبمثل هذا النوع في شخصية غطية هي شخصية «سوزان» في قصص كامويس Camoëns ليتينياف Minayev^(١١)).

ونشر لنا أسفا أمام «حبيكة»، إذ تخول القصص من خاتمة أو حل، ونلمس هذه الظاهرة جلية في رواية «الشيطان الأخرج» Le Diable Boiteux لرواسج^(١٢)، ففي هذه الرواية نجد لوحات صغيرة كائنات، تخلو من «الحبيكة». ونقدم مقطعاً من مقاطع هذه الرواية على سبيل المثال:

«ولنا الآن إلى هذه التيات الجديدة التي نحوي على جناحين منفصلين، يقطع أحدهما المالك، وهو فارس عجوز. نراه تارة يجرس جنبات الدار. وتارة يتهاوى جالساً في أحد المقاعد».

«فقال زامبلر: «يجل إلى أنه يقبل في رأسه مشايع عظيمة. ترى من يكون هذا الرجل؟ إذا ماتنا لهذا الزاء الذي يتأتى في داره، استنتجنا أنه من الأحياء». فأجاب الشيطان: «كلا هو رجل ريف بلغ هذه السن المظنمة بعد أن تدرج في وظائف جلبت إليه الأموال الطائلة، حتى تجاوزت ثروته أربعة ملايين. غير أن الوسائل التي لجأ إليها لاكتناز هذه الثروة أخلت ثروته، وهو على وشك لقاء ربه، فشرع يفكر في بناء دير ليكثر من ذنوبه ويربح صميمه، بإيجاز فعلة جلية وقد حصل على تصريح يسمح له بتأسيس هذا الدير. ولكنه وقع في حيرة عظيمة، ويأمل أن يقنع هذا الدير ربحان يازهد والصفات والقرانص. وأين يجد من يجتمع فيهم كل هذه الفضائل؟

أما الجناح الثاني من التيات فمقتنه سيدة آية في الحمال، فرغت من الاستحمام في لبن الحمير، وأوتت إلى القراش. هذه المرأة الحلاية أرملة فارس من فرسان القديس جاك، لم يترك لها من ثروة سوى اسمه الريع. ولكن أراد الحظ لهذه السيدة أن تتمتع بصداقة مستشاري مجلس قسطنطية، يتباريان في سد نفقات حياتها

— صاحب الطليعة وآه! آه! ما هذا الصباح والعويل الذي أسمعته يصعد؟ هل من حاجة لئت؟ «فأجاب الشيخ: «فلاظلمك على الأمر: كان فارسان يليبان الورق في هذا الماخور الذي تراه مضاء بالشموع والمصابيح، وأحدم الزئج بينها أثناء اللعب، فضلاً سيقبها وأصاب كلاهما الآخر إصابة مميتة. أكبرهما متزوج وأصغرهما وسيد والديه. والفارسان على وشك أن تقيض روحهما. ولقد حضرت زوجة الأول ووالد الثاني عندما سما بالحادث الأليم وصراخها يملأ الحلي. وقال الأب متذافاً ابنة التي لا يستطيع أن يسمع كلامه: «يا أنبيا الطفل المسكين! كم من مرة حلرتك أن تقلع عن القمامة؟ كم من مرة أنباتك أنها ستكلفك حياتك؟ أعلن جهاراً إلى برئ من موتك هذه الميتة البالسة. وأما الزوجة فلأنها غارقة في بأس وقنوط. ورغم أن زوجها قد خسر في القمامة كل ما آل إليه من ثروة جناها بزواجه منها، ورغم أنه ياح مصاعها بل ملابسها، فإنها لا تتعزى عن فقده، وأخلت تلن الورق الذي تسبب في فقده، وتلعن من اخترع هذه اللعبة والماخور وكل من به^(١٣)».

يتضح من قراءة المقاطع السابقة أنها ليست بقصص. وليس الحجم هو سبب هذا الانطباع. إذ نشر - على العكس من ذلك - أننا أمام كل متكامل ونام لدى قراءة مشهد قصير يشغل القصص التي تروها أسمرديه Asmerodée

«بالرغم مما تطوى عليه القصة التي تروها في من إثارة أرى شيئا يعنى من الإنصات إليك بالقدر الذي أبغيه من التركيز. لقد اكتشفت في بيت من البيوت امرأة تلوح في لطيفة للغاية، تجلس بين شاب وعجوز. الثلاثة يحسون أبهة تبة لليلة حقا، وبينما كان الفارس الحرم يجلع السيدة كانت الماكورة تمخض بها من وراء ظهره إلى الشاب ليقلها. فهل هو عتيقها؟ فأجاب الأخرج: بل زوجها أما الآخر ليمسها. هذا العجوز رجل ذو شأن عظيم فهو صاحب رتبة كالاترا Calatrava العسكرية ويقدر الأموال الطائلة على هذه السيدة التي يشغل زوجها منصباً متواضعا في البلاط الملكي إلى الحد الذي سيؤدي به إلى الإللاس. أما السيدة فإنها تداعب عتيقها العجوز من أجل الصلحة وتقون زوجها لأنها تحبه^(١٤)».

ويأتي الطابع المتكامل التام للمشهد السابق من أننا بعد أن ننزع على هويات زائفة نتكشف لنا - في النهاية - حقيقة الموقف، وهو احتراق الصبيحة. وقد تعطينا بعض القصص التي تتميز بطول نسبي انطباعاً بعدم الاكتمال. ويحدث ذلك مثلاً في شبه - القصة التي تنهى الفصل العاشر من الرواية وتبدأ بوصف سيرناتا Serenada^(١٥) تتخللها بعض الأفكار:

«واستطرد قائلا: لنترك هذه الأغاني فإنكم ستستمعون إلى موسيقى من نوع آخر. انظر إلى هؤلاء الرجال الأربعة، الذين ظهروا فجأة على الطريق، فقد انقضوا على العازفين فأشهر هؤلاء آلاتهم أدعوا لحماية أنفسهم، ولكنهم لم تصمد لصف الضربات فطارت أشلائها في الهواء. والآن ترى فارسين يبرعان لإيقادهم، أحدهما هو صاحب السيرناتا. وها هما باجبان المحتدين هجوماً شرساً ولكنهم يماثلونهم في الشجاعة

الابن الذي لم يكن يعلم شيئا عن أمه فيشرع في انتشالها من الزعة لإنقاذها ، وهنا تنتهي القصة . والقارئ عند قراءة هذه القصة يقوم بطريقة لاشعورية بمقارنتها بالقصص التقليدية التي تنتهي بشئ ما ، أى بالقصص التي تحملها «علامة» من علامات الإحراب» . وأريد القول - ونحن بصدد هذا الموضوع - أنه يبدو لي (وهذا مجرد رأى وليس من قبيل الجزم) أن رواية العاديات والأخلاق الفرنسية في عصر فلوير Flaubert كانت تلجأ بكثرة إلى وسيلة الفعل غير المكتمل (كرواية «التربة العاطفية» مثلا) .

وتجمع القصة الواحدة - عادة - في تركيبها بين البنية ذات الحلقات والبنية المتدرجة ، وتستمد البنيان بفضل تطوير بعينه في اتجاه أو آخر .

إذا تمنا أمثال تشكيوف الكاملة ، نجد المجلد الذي يحوى القصص هو أكثر المجلدات تدولا ، إذ كان الجمهور العريض يجب قصص الشبية من أمثال تشكيوف ، وهي القصص التي كان يسميها قصصا «متنوعة» . وإذا حاولنا أن نستخلص محتوى قصص تشكيوف نجد أن موضوعاتها مألوفة أفنة الحياة العادية ، إذ يمكن تشكيوف قصص صفار الموظفين والتجار ، فلا تتجاوز أمالها إطارا حياتيا أفنة الأدب منذ زمن بعيد ، وعالمه - من قبل - ليكنين Lelkine⁽¹⁴⁾ وجربونوف Gorbounov⁽¹⁵⁾ . وكان قراء هذا العصر يشعرون أنهم إزاء عالم قمع فيه راحة العاديات .

ويكن السبب في نجاح قصص تشكيوف في «الحبكة» .

ولم يكن الأدب الروسى ينتج حبكة قصصه من قبل . فكان جوبول ينتظر سنوات وسنوات حتى يصر على تادرة تصلح كي يظهر منها قصة أو حكاية .

وكانت قصص جوتشاروف Goutcharov متناهية البنية فيها تتعلق بالحبكة . ففي مقدمة رواية أولبوموف Oblomov يأتي جوتشاروف بعدد من الشخصيات المختلفة لزيارة بطله في اليوم نفسه . حتى ليخيل للقارئ أن هذا البطل يحيا حياة صابنية .

أما رواية رودين Rodine لتورجنيف فلها تلخيص في حكاية واحدة ، ذات حادثة واحدة وفصل واحد ، يطوها اعتراف رودين .

وتمتاز قصص بوشكين - فيها يتعلق ببنية القصة نفسها - بحكمة محكمة ذات حيوية كبيرة ، وأما يأتي الإنتاج الأدبى فتحتكره قصص مئمة من نوعية أدب الصالونات ، مثل القصص التي كان يكتبها مرلنسكى Marilinski وكالشنكف Kalashnikov وفيليرسكى Vasilarski وسليجوب Sologub وليرميتوف Lermontov . وكان هذا النوع من الكتابة يمثل أكثر من نصف الإنتاج الأدبى في القرن التاسع عشر .

وفجأة ، ظهرت قصص تشكيوف لتخرق هذا التقليد . وبينما كانت هذه القصص عادية في محتواها كانت تختلف اختلافا جباريا عن الدراسات «الفيولوجية»⁽¹⁶⁾ التي كانت تنافس أدب الصالونات في

والجرفاء . يتظاهر الشر من السيوف . أنظر! إن أحد المدافعين عن السيريناكدا يسقط صريحا ، إله الذي أقام الحفل ، إنه مصاب إصابه غيئة ، أما صاحبه فيلوز بالقرار لأنه أشرف على الموت ، وهرب المعتدون . أما العازفون فقد اختطروا تماما . ولم يبق في الساحة سوى الفارس اليأس الذي دفع خياله تمنا لسرينادا . والآن انظر إلى فتاة الشرفة . إنها وراء المشربية حيث ترأب كل ما يحدث . هذه السيدة الممتزة بجوارها رغم ابتذاله يتجج لا تسبب فيه من نتائج قاسية بدل أن تأسف لها وتتخيل أن هذسيديها إثارة للحب .

ولكن ليس هذا كل ما في الأمر : فانظر إلى هذا الفارس الآخر المتخلف في الطريق بجانب الجريح العارق في دمائه . إنه يحاول إسماعله ، وفعية تنفض الدورية القادمة عليه وهو مشغول بهذا الواجب الإنساني ، وتصعبه إلى السجن حيث يبقى زمنا جزاء هذه الفعلة النبله وكأنه القائل .

فلنلق زامبلو قائلا : كم من مصائب وقعت في هذه الليلة⁽¹⁷⁾ .

ويتابتا إحساس - في نهاية القراءة - أن القصة لم تكتمل بعد . ويضاف إلى هذه اللوحات القصصية - في بعض الأحيان - ما يمكن أن نسميه بالبنية «الوهية» . وتصاغ هذه النهاية في شكل وصف للطبيعة أو حالة الطقس ، ولجد مثل هذه النهايات في قصص عيد الميلاد التي اشهر بها «الساتيريكون»⁽¹⁸⁾ . وأتفرح على القارئ أن يشارك في تأليف القصة التي نحن بصددتها وأن يضيف إلى مقتطف رواية «لوصاح» وصفا ، وليكن ليلة من ليالي إيشيلية أو «لسماء الالاميا» . لقد أسى جوبول قصته «حكاية الملاحظة بين إيفان إيفانوفتش وإيفان فيكيكروفتش» بوصف من هذه الأوصاف التي تميز النهايات الوهمية :

«إن الحياة . يا أيها السادة . مئمة حقا على سطح هذه الأرض» . وتقف البنية الجديدة بموازاة القص السابق لها . وبهذه الطريقة تبدو القصة وكأنها اختتمت واكتملت .

ومن أنواع القصص التي تنفرد عن غيرها ، النوع الذي يمكن أن نطلق عليه اسم القصص ذات البنية «السالية» . وأريد أن أوقف لشرح هذا المصطلح . إذا أخذنا الكلمات Stal-a و Stal-ou⁽¹⁹⁾ ولأننا نجد أن الأصوات «a» و «ou» تمثل حركة الإحراب ويمثل الجبلر «stal» الأساس ، ففي حالة الرفع للمفرد ، نجد الجبلر «stal» لا يضاف إليه حركة من حركات الإحراب . أما إذا وضعنا هذه الحالة في إطار حالات الإحراب الأخرى فيمكن اعتبار غياب حركة الإحراب علامة من علامات الإحراب ، نطلق عليها اسم «الحالة السالية» (طبقا لمصطلح فورتناوتوف Fortunatov أو «حالة الإحراب المضمرة» طبقا لمصطلح يوردان دى كورتينييه Bandoin de Courtenay) وهذا النوع من الأشكال «السالية» مشترك في القصص القصيرة ، خصوصا في قصص موبسان .

ولنقدم مثلا لهذا النوع من القصص : تلعب أم فريارة ابنا غير الشرعي الذي تركته في رعاية أسرة من الأسر الريفية ، وقد أصبح فلاحا فظا ، فضعف الأم عند ملاقاته ، وتقع في الزعة من فرط حزنها . أما

تصدر قائمة الإنتاج الأدبي. إذ يبنى تشيكوف قصصه حول حبكة محكمة واضحة، ولكنه يختمها بنهاية مفاجئة غير متوقعة.

وتقوم معظم قصص تشيكوف على وسيلة مشتركة بينها هي «اللبس» وتتركز قصته الأولى «في الحمام» على ظاهرة كانت تتم المصنع الروسي القديم، وهي أن الشعر الطويل كان العلامة المميزة لفتتين: أهل الكنيسة والعلميين^(٢٢) في آن. ولكي يقع اللبس كان لابد من إلقاء جميع العلامات الثانوية التي تجعل التفرقة بين أهل الكنيسة والعلميين ممكنة، وأن يكون الوقت الذي يقع عليه اختيار الكاتب هوزمن الصوم الكبير حيث يتجلى دور الكنيسة، ويبنى إجابات الشياطين بطريقة تحايل القارئ، ليكشف أن الشخص الذي كان يظنه عدوياً ليس سوى شياطين. ويصبح الاكتشاف مفاجئاً ولكنه منطقي في الوقت نفسه، فيشرح ويفسر معنى الكلام غير المفهوم الذي ردهه الشياطين. ولكي تكون النهاية ذات فاعلية وتأثير لابد أن يكون الأبطال ملتزمين بالنتيجة، حيث يصبح وقع الخاتمة قوياً عليهم، وجدياً، ففي قصة تشيكوف بشر الخلاق بالندب لأنه أمان رجلاً من رجال الكنيسة وقت الصوم الكبير بأن ظن به الظنون.

ونحن - هنا - إزاء معادلة طرحت طبقاً لجميع القواعد والقوانين. وتربط كل أطراف المعادلة ارتباطاً وظائفاً.

وتتركز حبكة قصة «البدين والتحول» على التناقض الاجتماعي الذي يفرق بين زيبلين من زملاء الدراسة. وهي قصة قصيرة جداً لا تتجاوز الصفحتين. والموقف المحوري الذي تقوم عليه القصة موقف بسيط ولكن تشيكوف يطوره تطوراً يشهد بإبداعه غير متوقع ودقة بالغة. يبدأ الصديقان بالقبل ويتبادلان نظرات تفرقا مدعوا الفرقة فقد ابتجعا للقاء المفاجئ. ويسرع التحول إلى الحديث عن أسرته حديثاً مستفيضاً، كما تفعل عند ملاقة أصدقاء حميمين، ووسط الحديث يستشف التحول أن البدين يشغل وظيفة مستشار. ويخلق هذا الاكتشاف هوة من التناقض الاجتماعي بين الصديقين. وتبدو لنا هذه الهوة أكثر عمقا لأن الصديقين كانا قد قدما لنا في بداية القصة عارين تماماً، وخارج أي واقع آلي. ويكرر التحول متلعناً نفس الجبل التي كان قد أطلع صديقه عليها عن أسرته، ولكن التيرة تختلف - الآن - تماماً تصبح نبرة علاقة غير متكافئة، ويكشف تكرار الحوار هذا الاختلاف، حيث يمكن مقارنة السائتين، لتكشف بنية القصة في الوقت نفسه.

تستمر الموازنة طوال القصة الذي ينتهي نهاية مزدوجة، تنتج المشاعر التي يثيرها اللقاء في نفس الصديقين، ويشعر البدين بالاشمئزاز من الخفاوة المفرطة التي أظهرها صديقه القديم، وينصرف من التحول ماذا يده مودعا، أما التحول فيشد على ثلاثة من أصابع اليد الملمودة، ويغني جده ضاحكاً على الطريقة الصينية: هي! هي! هي! ويتسم الزوج ويضع الإن ثنائيل فيته، ويصنف عقبيه، ويتناوب الثلاثة شعور غريب بالرضا ويقوم تشيكوف - في كثير من الأحيان - بحرق الشكل النمطي للقصة التقليدية. ففي قصته «ليلة هلم» يقدم لنا رجلاً يغر في نعوش في كل المنازل التي يرتادها، بما فيها منزله هو.

ويصبح تشيكوف القصة منذ البداية بصيغة صوفية واضحة، فالراوى واسمه «شكر الله»^(٢٣) يسكن حي «سينا الحسن سيد الشهداء» وفي بيت موظف اسمه «حسب الله» يسكن في شارع «مقابر الخلفاء». ولكي لا يلبس تعرية الوسائل فجوة بصيف تشيكوف في نهاية القصة «أي أنه يسكن أقصى حي الجمالية».

ويزد تراكم كل المؤثرات الخطية للربح من حدة المفاجأة في هذه النهاية. ذلك لأن النهاية تعتمد على التناقض القائم بين الشمس - كشيء من الأشياء الصوفية - وكلازمة من لوازم قصص الربح - والنشم كمصدر من مصادر ثراء تاجر النعوش (الخائف). ويتضح - في النهاية - أن التاجر كان يفتي نعوشه في بيوت الأصدقاء لينفذها من وقوع الحجز عليها.

ويسخر تشيكوف من أصحاب أدب الصالونات في قصته «طبيعة غامضة». ولكي يكشف تشيكوف عن وسيلته يحصل البطلة تتوجه - مباشرة - بقصتها إلى كاتب شاب. وتقع أحداث القصة في مقطوعة من مقطوعات الدرجة الأولى. وقد أصبح هذا الديكور تقليداً من تقاليد تقديم بطلة من بطلات الصالونات:

«وجلس على المقعد أمامها موظف يعمل في مكتب الحفاظ. وهو كاتب شاب ناظم. يقدم مجلة البنتو «الأصداء» قصصاً قصيرة، أو كما يسميها هو «حكايات مستقلة من حياة الأخوان».

وتبدأ قصته المرأة بداية تقليدية، إذ تنشأ نشأة فقيرة، ثم تعرضت لتربية المدارس المسيحية للتأقية للنقل، وقراءة الروايات المثالية، وأخطاء الشباب، وأول حب عجوز. ثم أحييت شاباً وتطلعت إلى السعادة». وهنا يبدأ تشيكوف في المواجهة الساخرة من الرواية النفسية:

«أقبل الكاتب يد السيدة من ناحية السوار ونعم: «حالا راعا! إنني لا أقبل بك، أبنا العزيزة، ولكنني أقبل العذاب الإنساني».

وتتزوج المرأة عجوزاً، وبنترة ساخرة تقدم لنا حياتها: يتولى المجوز قترت ثروة طائلة. وتلق السعادة أخيراً باباً ولكنها ترى عقبة تقف بينها وبين تحقيق هذه السعادة المنشودة. «وماذا يفت في طريقك؟ عجوز ترى آخر؟»

وبلغى تكرار موتيف المجوز الذي الملأ العلة النفسية الأولى، لتدخل مادة الصالونات في هذه القصة التي تعالج أبسط أشكال الانحياز بالعرض.

وقصة «كافتي هي» أقل جودة من القصة السابقة. وتسخر هذه القصة من جمود قصص عيد الميلاد التقليدية. وهو روا لقاء البطلة بامرأة مجبولة. ولا يطلنا الراوى - في الحقيقة - على الحرية المجهولة للمرأة، ولكنه يترك القارئ أو المستمع يستشف ذلك. لكن المفاجأة تقع - في النهاية - ويضح أن المرأة هي زوجة الراوى، فيحتج للمستمعون، فيعود الراوى مضطراً إلى النهايات التقليدية.

ومن القصص الرائعة تشيكوف قصة بعنوان «أحد المعارف». ولا تستخلص هذه القصة المعارضة الساخرة تجاه جمود نوع من

تعطين شيئا يخرج عن المألوف .

« بكل تأكيد إذا كانت تاجرة لابلايد من اختيار شيء ذي ألوان فاقية . انظري إلى هذه الأزوار . إنها تجمع بين الأزرق والأحمر والأصفر وهي الألوان المودة . وإني من أكثر الألوان لفتا للانتظار . ولكن أصحاب الذوق الرفيع يفضلون الأزوار السوداء غير اللامعة ترتبها دائرة رفيعة ولكن بكل بساطة لألهمهم . ألا تستطيعين أنت أن ترى هذا بنفسك ؟ أعينيني إلى ماذا ستطفي بك هذه ... اللقاءات ؟ »

فهمست بولينكا وهي تتحنى نحو الأزوار : « إنني لأدري أنا نفسي ... إنني لأعلم ماألم لي بانيكولايتيموفيتش » .

وتنتهى القصة بإيراد قائمة من مصطلحات الخردوات تشبه هذيانا مجتزعا بالدعوى .

« يقف نيكولايتيموفيتش محاولا إغفاء جيشان مشاعره ولفظية بولينكا في أدبرتلفض ملامح وجهه في محاولة للإستام . ويقول بصوت جهري :

« هناك نوحان من المنطلايا آتية : القطبية والخريرية . أما الشرقية والبريطونية والفانيسية - ماعدا الطوروشون - فكلها مصنوعة من القطن . وأما الروكوكو والسوتاش والكيرييه فهي من الحرير ... » يحق السماء ا جفني دموعك ! هناك ضحكن قادم . »

وعندما رأى دموعها تنهم بفرازة استطرده بصوت أجهر : « إسبانية ، ركوكو ، كميرييه ... جوارب مصنوعة من غيط اسكتلندي ، من القطن ، من الحرير ... »

لقد ظهرت قصص تشيكوف في نطاق أدب التسلية ، فكانت تنشر في المجلات الفكاهية ولم يمتق تشيكوف لمواجه الأدبي العظيم إلا بعد ظهور مسرحياته وقصصه الطويلة . ولابد أن يصاد - الآن - نشر كل أعالي القصصية ، كما يجب إعادة النظر في تقييم هذه الأعمال . وعندئذ سيرت الجميع - أن تشيكوف الذي كان يتألم أكبر عدد من القراء هو الذي توصل إلى شكل أكثر كمالا .

- ٢ -

والموازاة (Parallelisme) وسيلة أخرى من الوسائل التي تستخدم في إنشاء القصة القصيرة . وستصلها في أمثال تولستوي .

إن الحقائق الماثرة تواجعت ، وعلينا أن نستخلص من هذه الحقائق شيئا يجولها إلى واقعة أدبية . ولكي يحدث هذا لابد من أن تلح على « تحس هذا الشيء » ، ولإعاجبه في موطنه - بطريقة تشبه الطريقة التي كان إيمان الرحيب « يداعب بها الناس . ويجب انتزاع هذا الشيء » من توالي الدعايات المادية وركامها الذي يحيط به . كما يجب أن نقلبه في عقولنا كما نقلب الشاة على نار هادئة . ويعطى تشيكوف مثلا على ذلك في مذكراته : طرول خمسة عشر عاما أو - قل - ثلاثين عاما . كان رجل يمر بشارع ، يقرأ لافتة تقول : « تشكيلة كبيرة من السخام » . وكان الرجل يسام : من ياترى بجابة إلى مثل هذه التشكيلة ؟ إلى أن انتزعت اللافتة ذات يوم ووضعت على الأرض . فقرأ الرجل : « تشكيلة كبيرة من السخام » . هكذا ينجح الشاعر اللغات ويعرض

القصص ، كما كان الأمر في القصة السابقة ، ولكنها تقوم على علاقة مزدوجة تجاه شيء مشترك . وتندور القصة حول عاهرة تخرج من المستشف وقد تجردت من زى مهنتها : الصدر القصير . والقبعة العريضة . والحذاء البرونزي اللون . وتشر أنها عارية تماما وأنها ليست « فندا الخفيفة بل « انتازيا كالفين » ، كما تعلن بطاقة هويتها وكان عليها أن تحصل على مال بأية وسيلة ، بعد إيداع آخر خواتمها على العروحات مقابل رويل واحد . وتتوجه فندا - انتازيا لزيارة أحد معارفها وطبيب الأسنان « فنكل » ، واقتربت من باب طبيب الأسنان . وهي تقلب في رأسها الحطلة التي ستلجأ إليها : ست دخل حجرة الكشف وتطلب منه خمسة وعشرين روبلا . وهي تطلق ضحكة رنانة . ولكنها ترتدى ثوبا عاديا . فدخلت وسألت بنيرة عجول عما إذا كان الطبيب قد وصل . وتقف فندا على السلم الفاخر في مواجهة امرأة تشهد صورتها على صفحاتها - بلا صدار على آخر طراز - بلا قبعة عريضة . بلا حذاء برونزي اللون . وتصل أخيرا فندا أمام الطبيب . وتعلم وهي مدعوة بجعلها أنها تملأ ألما في ضررها ، فيذهب فنكل لتثا وشفتيا بأصابعه الصبوغة تبعا ، ويخلص الضرر . فتعطيه فندا رويلها الأخير .

إن الفكرة المحورية التي تدور حولها القصة هي الحياة المزدوجة التي يجيها كل إنسان . فالشخصيات الأسبانية - في القصة - تمارسان مهنتين مختلفتين : غانية وطبيب أسنان . لكن المرأة لتواجه الطبيب المحترف بوصفها عاهرة محترفة ، بل بوصفها امرأة . ويذكرنا الاختلاف في الزى - دوما - بأن وضعها قد تغير . ونضعنا القصة في مواجهة العار والحزى الذي نستشعره عندما نقرأ بحقيقتنا بأن هذا الحزى أو العار هو الذي يدفعنا إلى اختيار الألم . وتتلخص القصة كلها حول هذه التيمة .

« وبعد خروجها من عند الطبيب ازداد إحساسها بالعار لم يكن ظفها هو مصدر إحساسها بالعار . لقد نسبت تماما أنها لتزدي الصدر على آخر طراز أو القبعة العريضة وأعلنت لسير في الشارع ليصق الدم ، وكل بصفة قرمزية تذكرها بمجائتها ، حياتها القبيحة ، البائسة ، وتعلمتها عن الإهانات التي تحملتها والتي يستعملها فندا والأصوب القادم وبعد سنة وطرال حياتها حتى مماتها » .

لم يسلك تشيكوف في قصصه وسيلة القصص الشفاهي . ولكنه لجأ إلى هذا الأسلوب في قصته المتأخرة « بولينكا » . حيث يستخدم الأساليب الشفاهية المختلفة لأغراض الإنشاء القصصية :

يحدث البائع صائمة القبعات عن حبه ويشرح لها أن الطالب الذي تحبه سوف يجزئها لإهانة . ويدور هذا الحديث أثناء بيع الخردوات التي تحتاجها صائمة القبعات . ويعارض الجرح العام الذي يفرق عمل أدوات « المودة » المساة الدائرة بين الشاب والفاتاة . إنها سوفان إنعام الصلطة ، لأن الأول يجب ولأن الثانية تشر بالندب .

إن ريش الطيور الآن هو آخر طراز في القبعات ، واللون السائد هو الأصفر الفاتح أو اللون الأحمر البهجي والأصفر . لدينا تشكيلة كبيرة جدا من الريش . ولكنني لا أستطيع أن ألهم على الإطلاق إلى ماذا ستطفي بك هذه المعلقة ؟ ... امرأة شاحبة ، فخر الأزوار وهي تبكي : « إن صاحبة القبعات التي لصنتها تاجرة ولذلك يجب أن

يوصفها من منظور فلاح حاذق ، أى من وجهة نظر شخص - شأنه شأن المصحح الفرنسيين - . لا يستطيع أن يحيل الأشياء إلى التداينات المألوفة . وقد عرفت الرواية الإغريقية القديمة هذه الوسيلة عندما وضعت المدينة من منظور فلاح . (فيلسفكي Vessilovski) .

واستخدم تولستوى الوسيلة الثانية بطريقة مميزة للغاية وهي وسيلة البنية المتدرجة كالسلم .

ولن أسأل أن أقدم دراسة ، ولو موجزة ، لهذه الوسيلة في بويطقا تولستوى بل أكتفى بتقديم بعض الأمثلة . لقد لجأ تولستوى في شبهه إلى استخدام الموازنة ، ولكنه فعل هذا بشيء من السلاخية ؛ فقد رأى من الضروري أن يرد لنا ثلاثة بدائل للقيمة نفسها : وفاة سيده ، ووفاته فلاح ، ووفاته شجرة ، في قصته **وفاة ثلاثة** ، وتسلم ميراثا واضحا يربط بين أجزاء القصة : الفلاح يعمل حوزيا عند السيدة ، وتقطع الشجرة ليصبح خشبيا صليبا يوضع فوق قبر السيدة .

وتبرز الموازنة بين الأشياء في الشعر الغنائي الشعبي المتأخر ، حيث نجد موازنة بين الحب ووطء الأعشاب ، ذلك لأن العشاق يتأولون الأعشاب أثناء مداعبتهم .

ويتم تولستوى في قصته **كولستومير Kholostomer** موازنة بين الحصان والرجل في الجملة التالية :

« جاب الأقالى . أكل كثيرا وشرب كثيرا . وبعد أمد طويل وارى جسدي سيدوكسكى الزواب . ولم يكن جلده أو لحمه ولا حتى عظامه أية فائدة أو قيمة بعد موته . »

ويبرز العلاقة بين عصرى الموازنة أن سيربوكسكى كان صاحب الحصان **كولستومير** وفي قصة **الطوارقان Les deux Hussards** (٢٤) تتبدى الموازنة في العنوان وفي عدد من العناصر : المشق ، ولعب الورق ، والسلوك إزاء الأصدقاء . وتبرز العلاقة بين الأطراف صلة القرابة التي تربط بين الشخصيات .

وإذا قارنا الوسائل التقنية لتولستوى بوسائل موبسان ، لاحظنا أن الفنان الفرنسي يضمر الطرف الثاني من الموازنة عندما يكتب قصته . إذ لا يذكر موبسان الطرف الثاني كما لو كان مستترا . وقد يكون هذا الطرف الثاني الشكل التقليدي للتصنع القصصية الذى يحطمه موبسان (كما في قصصه الحالية من النهاية) أو موقف البرجوازية الفرنسية التقليدية من الحياة . ولقد تعرض موبسان - في أكثر من قصة - لوصف موت فلاح .

هذا الوصف بسيط جدا ، ولكنه غاية في الغرابة في الوقت نفسه . ولاشك أن هذا الوصف لموت الفلاح يوازى موت المحضرى ، غير أن موبسان لا يذكر الطرف الآخر من الموازنة في نفس القصة . لأنه يعمل الراوى - في بعض الأحيان - بضمين الطرف الآخر من الموازنة في صيغة أحكام انفعالية . ويبدو لنا تولستوى أكثر بدائية في استخدامه للموازنة من موبسان ، لأنه كان في حاجة إلى إبراز طرفي الموازنة وتوضيح المعنيين فيها . هكذا يضع - في قصته **غبار المظلمة** - المظلم والصائون في موازنة عددة الأطراف . ويرجع هذا الفارق إلى وضوح الرؤية الذى يميز

الكاتب - دائما - الأشياء على الثورة ، فسقط اللاتات وتطرح الأشياء أسماؤها القديمة لتتخذ أسماء جديدة تحمل هويات جديدة . لذلك لجأ الشاعر إلى الجاز ، أى إلى الصور البلاغية بكل ما فيها من تنبيه واستمارة ، فيطلق على النار اسم الزهرة الحمراء ، أو يستند إلى الكلمة القديمة صفة جديدة ، أو يقارن - كما فعل بودلير - الجيفة بأمرأة شهوانية ترفع صافيا . بهذه الطريقة يحقق الشاعر تحولا دليا فيفتح المفهوم من المتواليات الدلالية التي كان يتمنى إليها ، ويخلصه بفضل كانت أخرى (أشكال مجازية) في متواليات دلالية أخرى . وهكذا تشر بالحدة ، أى تشر بوجود الشيء في سلسلة جديدة . وتلفظ الكلمة الجديدة التي كالتوب الجديد . فقد انتزعت اللفظة . وتحول الشيء إلى حقيقة محسوسة ، حقيقة خفيفة أن تصحح مادة لعمل أدبي . وهناك طريقة أخرى . وهي خلق شكل متدرج ، يصبح الشيء معه شيئين أو ثلاثة أشياء ، وذلك من خلال انمكاساته أو تقاضيه .

« رأيتها النخاعة الصغيرة إلى أين تذهبين ؟ رأيتها الأم الصغيرة ، إلى أين إلى الزواج أميل . »

هكذا كان يغنى وروستوف المتسكع ، ولاشك أنه كان يغنى على منوال أغان شعبية من قبيل :

« النخاعة الصغيرة تريد أن تسقط من الجسر . كاتيا الصغيرة تريد أن تترك المائدة » (٢٥)

وهنا نجد مفهومين لانتباذان في أى من جوانبها ، ولكنها مجردان أحدهما الآخر من التداينات المتبادلة للمألوفة .

وفي بعض الأحيان ينشطر الشيء فيصبح شيئين أو ينحل إلى أكثر من شيء . هكذا انحلت كلمة « السكك الحديدية » - عند أسكتشر بورك - إلى كلمتين « الحزن الحديدى للسكك » أو « حزن السكك الحديدى » . وكان ليون تولستوى ، في أماله الإقترالية مثل القطع الموسيقية ، يقدم أبنية من طراز التيليل الغريب (وصف كشيء بكلمة غير مألوفة) كما كان يقدم أبنية متدرجة .

« وقد تحدثت في مقال آخر عن « التريب » عند تولستوى . ويمثل نوع من أنواع هذه الوسيلة - أى التريب - في أن يركز الكاتب على تفصيل من تفاصيل اللوحة ، وأن يؤكد بحيث تتغير النسب المألوفة للأشياء . هكذا ركز تولستوى . على لم مبال يخضع الطعام ، في وصف لوحة لمركبة حربية . ويخلق الالتباه للتركز على تفصيل صغير نوعا من التحول غير المألوف . ولم يتفهم كونستان ليونيتيف قيمة هذه الوسيلة في كتابه عن تولستوى . (٢٥)

ويمكن القول إن الوسيلة الأكثر انتشارا عند تولستوى هي وصفه أن يتعرف على الأشياء وإصراره أن يصفها كما لو كان يراها لأول مرة . كأن يصف ديكورات المسرح على أنها قطع من الكارتون للمصوغ الملون ، أو يصف القربان المقدس على أنه رغيف صغير من الخبز ، أو يؤكد لنا أن المسحجين يأكلون رجم . وأعتقد أن مثل هذه الوسيلة تأتي من التقليد الفرنسي ، ربما من فولتير في قصته **هرون الملقب بالسلاج Haron de senail** ، أو من وصف شاتوبريان اللاذع للبلاط الملكي . ومها يكن من أمر ، فقد غرب تولستوى أمال عاجز

التي تصف أنيون ، أحدهما نبيل والآخر وضيع ، وقد خرجا من الرحم نفسه ، غير أن بعض الروائيين أحسوا بالحاجة إلى تفسير هذه الظاهرة ففهموا ذلك على أساس أن الأخ الوضيع ابن غير شرعي (فيلدينج) .

وتتحكم ضرورات المهنة في هذه الظاهرة مثلاً تتحكم في كل ما يتعلق بالنفن .

- ٣ -

كان الجدل الأول للرواية هو مجموعة القصص : هل ما يمكن أن تقرر ، فليس يوسعن أن ترمى بينها علاقة سببية وعليها أن نكتفي بإعلان حقيقة تاريخية .

وكانت مجموعة القصص تؤلف - عادة - بطريقة تتيح رابعة ما - ولو شكلية - بين أجزائها المختلفة المكونة لها . وكان ذلك يحدث بأن تضمن القصص المختلفة داخل قصة واحدة تحويها ، فتصبح جزءاً منها . ويتبع هذا التسق أفعال مثل « الأسفار الخمسة أو البنجانترا » ، و « كليله ودفعة » ، و « هويلديشا » ، و « حكايات البيهاء » ، و « الزوار السبعة » ، و « ألف ليلة وليلة » ، و « مجموع القصص الجورجية في القرن الثامن عشر » ، و « كتاب الحكمة والبهتان » ، وكثير من المجموعات الأخرى .

ويمكن أن نجد أنماط القصص التي تستخدم إطاراً لغيرها ، أو بمعنى أصح الأساليب التي تستخدم لاحواء قصة داخل قصة أخرى . ومن أكثر هذه الأساليب انتشاراً حكي القصص أو الحكايات **للإرجاء** **وطرح فعل ما** ، وذلك مثلاً فعل الزوار السبعة ، عندما منحوا الملك من إعدام ابنه بحكي القصص ، ومثلاً فعلت شهرزاد ، حين أرجأت موتها من ليلة إلى ليلة أخرى بحكاياتها . وفي مجموعة القصص المغلوقة ذات الأسفل البوذي « **أرومي يرمي** » تمنع الخائيل الخشبية التي تشكل درج السلم الملك من اعتلاء العرش ، عن طريق الحكى ، فتصير الحكاية الثانية حكاية ثالثة ورابعة . أما في حكايات البيهاء ، فيشغل البيهاء الزوجة بحكاياته عن ضياعة زوجها إلى أن يصل الزوج له . وتجيد بنية الإرجاء هذه داخل « ألف ليلة وليلة » نفسها . إذ تظهر في جميع القصص التي تسبق تنفيذ حكم الإعدام .

ومن الأساليب الأخرى المستخدمة في تضمين قصة لقصة أخرى ، أسلوب المناظر من خلال حكي الحكايات . وذلك عندما تروي القصص لإثبات فكرة ، أو البرهنة على صواب أمر ، فتحكي قصة جديدة لتنفيذ القصة السابقة . وتتم هذا الوسيلة لأنها تمتد إلى عناصر أخرى يمكن إدخالها في القص ، إذ يتم تضمين بعض الأبطال أو الحكم بالفرقة نفسها .

ويجب أن نلاحظ أن هذه الوسائل هي وسائل كتابية خالصة ، ذلك لأن ضخامة لمادة الحكاية تمنع - بطبيعتها الشاعرية - التراث الشفاهي من اللجوء إلى مثل هذه الوسائل في الربط . إن تشعبها - فضلاً عن اتصالها - لا يجعل إدراكها ممكناً إلا للقارئ فحسب . ولم يكن الفن الشعبي ، أي الفن المجهول الصاحب ، المجرى من الوعي الفردي ، لم يكن هذا الفن يعرف سوى أساليب بدائية من أساليب الربط بين القصص . وقد كانت الرواية عند ولادتها ، أو أقل حتى قبل أن تولد لتنتج إلى التعبير الكتابي .

تقاليد الأدب الفرنسي عن الأدب الروسي . فالقارئ الفرنسي يلمح عرق القوانين على الفور ، ويفطن بسهولة إلى موضع الموازنة ، بينما لا يميز القارئ الروسي بوضوح بين ما هو طبيعي وما هو خارق للعادة .

وأريد أن أوضح - في هذا الصدد - أنني لا أتصور التقاليد الأدبية التي أتمحدث عنها بوصفها استعارة كاتب من كاتب آخر ، بل بوصفها عملية يعتمد فيها الكاتب على مجموع للمعايير الأدبية ، هذا المجموع مصنوع - شأنه شأن تقاليد المخرج - من مجمل الإمكانيات التقنية المتاحة في عصره .

وتظهر - في أعمال تولستوى - حالات من الموازنة أكثر تعقيداً ، خصوصاً عندما يوازي في رواياته بين شخصيتين أو مجموعتين من الشخصيات ويتجلى ذلك بوضوح في « الحرب والسلام » ، من خلال التنازع بين نابليون وكوتوزوف ، وبين بير ييزوكوف وأندريه بولكنسكي ، وفي الوقت نفسه نيكولاي روستوف الذي يقف معزولاً بين الإثنين . وفي رواية « أنا كارينينا » يتنازع التال التال أنا - فرونسكي مع التال كيتي - فيفن ، ويغفر الربط بين الزوجين علاقة القرابة . هذا الحافز معطى من معطيات تولستوى ، ولعله أحد معطيات الروائيين جميعاً . ولقد أشار تولستوى نفسه إلى أنه جعل من بولكنسكي المجهز وأباً للشاب اللامع (أندريه) إذ يشعر بالحرج من وصف شخصية لا تربط بالرواية بطريقة ما . ووجه وسيلة أخرى لم يلجأ إليها تولستوى كثيراً في رواياته وهي مشاركة شخصية واحدة في عدد من المصاحبات Combinations (وهي وسيلة من الوسائل المفضلة لدى الروائيين الإنجليز) ومن الأمثلة النادرة على هذه الوسيلة ، المحدث الخاص بنابليون ولافوشكا . حيث فعل تولستوى ذلك على سبيل التبريد . ومهما يكن من أمر ، فيجب القول إن الرباط الذي يربط بين أطراف الموازنة في **أنا كارينينا** غامق وروابط واه ، إلى الدرجة التي تجعل منه محض ضرورة أدبية لا غير .

ولم يستخدم تولستوى علاقة القرابة ليربط بين الأطراف المختلفة من الموازنة ، ولكن ليؤسس عليها البنية المتدرجة . ففي « الحرب والسلام » يمثل آل روستوف ، وهم أشتران وأمت ، ثلاثة وجوه لخط واحد . ولقد قارن تولستوى بينهم في المقطع الذي يسبق وفاة بيتا : حيث ظهر نيكولاي روستوف وكأنه تبسيط لشخصية ناتاشا ، تلك التي مثلت - بدورها - الخط في صورة أكثر فظافة . وفي رواية « أنا كارينينا » تكشف ستيفا أولنفسكي عن وجوه من وجوه البنية النفسية لآنا كارينينا نفسها . وتظهر الرابطة بين الشخصيتين من خلال الكلمتين اللتين تهمس بهما أنا متفصصة صوت ستيفا ، وهكذا تصبح ستيفا « درجة في سلم » تؤدي إلى ما يليها من الدرجات . ولا يستخدم تولستوى - في هذه الحالة - علاقة القرابة للربط بين الشخصيات . فقد أوجد علاقة قرابة في أحيان أخرى بين شخصيات خلقها منفصلة وأحدثتها عن الأخرى ، ولكنه استخدمها لخلق درجات سلم في الرواية .

ولم تنتم التقاليد الأدبية فيما يتصل بتصوير علاقة القرابة بضرورة تقديم التماسكات مختلفة لنفس الخط . وتلسم هذا في الوسيلة التقليدية

لقد ظهرت في الأدب الأوربي ، في عصر ميكر ، مجموعات من القصص صيغت في وحدة متكاملة ، تربطها قصة واحدة ، تلمب دور الإطار لبقية القصص .

وأتاح مجموعات القصص الشرقية التي جلبها العرب واليهود للأوروبيين التعرف على عدد كبير من القصص الأجنبية ، مما أظهر انشابه بينه وبين القصص اشل . وفي الوقت نفسه ابتكر أسلوب أصيل في التصديق في أوروبا ، أعنى أسلوب «الديكاميرون» الذي يصح فيه القصص غاية في ذاته .

ويختلف الديكاميرون ، كما تختلف سلالاته الأدبية ، عن الرواية الأوربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . إن الحلقات المختلفة من المجموعة لا تتصل فيما بينها من خلال وحدة الشخصيات . فقد لا نجد فيها شخصيات ، وإنما ينصب الاهتمام كله على الفعل . أما الفاعل فإنه فإنه ليس سوى قطعة من الشطرنج ، تسمح للحبكة بالمو والتطور .

وأؤكد - دون محاولة إثبات ذلك الآن - أن الأمر استمر على هذا المنوال مدة طويلة وأن البطل «جيل بلاس» - في رواية لوساج - يقتصر إلى الشخصية ، إلى الحد الذي دفع النقاد إلى تأكيد أن الكاتب كان يقصد - وأما - تقديم شخص فاع ، قليل الذكاء ، وذلك خطأ . بن . إن «جيل بلاس» ليس رجلاً بل خيط يربط حلقات الرواية فيما بينها . هذا الخيط رمادي اللون . واللثة بين الفعل والفاعل أكثر للاحاً في «حكايات كانثييري» تشوسر . ولقد جلبت روايات «البيكارليك» إلى أسلوب القصص على نحو لاقت في غزائره . ومن المفيد أن تتبع هذه الوسيلة في أعمال سرفانتس ولوساج ، وفيلدينج ، ومن المفيد كذلك أن تتبع انعكاسها على الرواية الأوربية الحديثة من خلال شعرون .

وتقدم حكاية الأمير «فر الزمان» و«الأميرة» و«بلور» نموذجاً غريباً لبنية القصة . وتقدم هذه الحكاية - في الليالي - من الليلة السبعين بعد المائة إلى الليلة التاسعة والأربعين بعد المائتين^(٢٧) وتنتهي إلى عدد من الحكايات :

١ - حكاية الأمير «فر الزمان» (ابن شاه زمان)^(٢٨) والجناب الذين ساعدوه ، وتتميز هذه الحكاية ببنية بالغة التعقيد ، تنتهي بزواج الحبيبين ، عندما تركت الملكة بلور أباهما .

٢ - حكاية الأميرين «الأجد» و«الأسعد» . ولا تتصل هذه الحكاية بالحكاية السابقة إلا لأن الأميرين أخوان غير شقيقين لأبيهما الملك «فر الزمان» . ويقرر الملك قتل ولديه ولكنها يقرآن منه هاربن ، ويخوضان مغامرة نحو أخرى . وتتمشك الملكة «مرجاة» و«الأسعد» الذي تجده متكرراً تحت اسم «ملوك»^(٢٩) بين عبيدها . وير «الأسعد» بمغامرة بعد مغامرة ، تنتهي جميعها بوقوعه في أيدي الجرمي «برام» . وأخيراً يلتقي الأخوان . ويقص الجرمي الذي تاب وأسلم بهذه المناسبة حكاية «نعم وبعده» ، وهي حكاية غاية في التعقيد . لا تمت بصلة إلى حكاية الأخوين ، وتنتهي بالمباراة «عندما سمع الأجد والأسعد من «برام الجرمي» الذي أسلم هذه الحكاية تعجباً منها غاية العجب» . وتأتي الملكة «مرجاة» في جيش غير . وتطالب باسترداد «ملوك» الذي كان قد اختطف منها ، ثم

يأتي الملك الغيور أبو الملكة بدور أم الأجد في جيشه . وعندئذ يأتي الملك «فر الزمان» هو الآخر في جيشه بأسحا عن ولديه . وقد اكتشف برامتها . وأخيراً نرى جيش الملك شاه زمان الذي كنا قد نسبناه تماماً آتيا للبحث عن ابنه . ويظهر بما سبق مدى الانفتاح الذي يصبح دمج القصص بعضها في بعض .

وتمثل حبكة الدراما الشعبية «الملك مكسيمليان» مثالا غريباً آخر للتأليف . ويتميز موضوع هذه الدراما بالبساطة الشديدة : يتزوج ابن الملك مكسيمليان فيونس ولكنه يثور على عبادة الأصنام فيقرر أبوه قتله ، وتنتهي الدراما بمقتل الملك نفسه ومعه جميع نبلاء بلاطه . ويستخدم هذا السيناريو هيكلاً يضاف إليه عدد من المرتبفات المتنوعة ، ويبرر إدخالها بجوارف مختلفة . ومن النصوص التي أغفيت في الدراما الأصلية درامتان شحيتان هما : «السليمة» و«العصابة» . وتلصق هاتان الدرامتان - في بعض الأحيان - لصفاً دون أي مبرر واضح ، مثلاً نضاب المشاهد الروعية إلى النص الأساسي في «دون كيخوته» ، أو مثلاً نضمن الأشرار في «ألف ليلة وليلة»... ولقد انضمت إلى جانب هاتين الدرامتين نصوص أخرى التصقت بالدراما الأصلية في مراحل متأخرة من تطورها وقد نضجت بعض هذه الحلقات البهجة إلى حد أنها طردت تلكا مكسيمليان نفسه من المسرح كلية ، أو أصبح الحد مجرد حافز لإطلاق عنان الكوميديا : ومنها التلاعب بالألفاظ والجناس (وغيره من الحيل التي تستخدم الصمم ذريعة للإضحاك) ..

لقد قلت - من قبل - إننا إذا تأملنا القصة - النادرة الخوذية وجدناها تتميز بسمة الاحتمال والغام . ونقول - لكي نوضح ذلك - إننا نجد - في مثل هذه القصة - عنصر الإجابة الصحيحة التي تتخذ البطل من مأزق وقع فيه ، في الوقت نفسه الذي نجد مجموعة من العناصر تشكل هذا العنصر للإجابة الصحيحة وتتمه ، فتكشف عن مبرر الوقوع في المأزق ، وإجابة البطل ، وحل العقدة وتمثل هذه العناصر - مجتمعة - ميكائزم قصص «الحيلة» . ومن الأمثلة المشهورة على ذلك ، موتيف انتزاع خصلة شعر مماثلة لشعر الجرم الذي ارتكبه الجرمية . من كل رفاقه ، وكذلك موتيف الدار التي يعلم على بابها بالطاشير . (في «ألف ليلة وليلة» وكذلك «أندرسن») . وتشكل الحبكة في هذا النوع من القصص حلقة تامة متكاملة ، قد نضفت إليها بعض الاستطرادات النفسية ، أو توشى ببعض مقاطع من الوصف ، ولكنها تظل شيئاً تاماً في ذاته . ويمكن - كما بينت في الصفحات السابقة - جمع عدد من القصص داخل بنية أكثر تعقيداً ، من خلال تضامها في إطار واحد ، أو من خلال تفرعها من نفس الجذع .

و«النظم»^(٣٠) هو أكثر وسائل الإنشاء انتشاراً . وتتابع - في هذه الحالة - مجموعة من القصص ، تمثل كل منها وحدة متكاملة ، وترتبط بينها شخصية مشتركة ، فالقصة المتعددة المقاطع التي تفرض على البطل سلسلة من المهام الصعبة تبني وسيلة «النظم» . وقد يضم إلى القصة موتيف من قصة أخرى عن طريق النظم ، فنحصل على قصص تحتوي قصصية - أو حتى أربع قصص . ونستطيع أن نحدد نوعين من النظم على الفور .



«كان يشن على عارضى العرائس أنصف الحملات. إنهم من التشتردين. ينتهكون مقدسات الدين. ويحولون الطوى إلى مهزلة يعرضهم عرائسهم على السرح. وكانوا يزجون. في بعض الأحيان بأصحاب العهد القديم والجديد جميعا في أجولة. يجلسون فوقها. ليأكلوا ويشربوا. في الخانات والمحارات. وكان يتعجب من أن لا يفرض عليهم صمت أبدي في كنانتهم. أو أن يتفروا من الملكة إلى غير رجعة.»

وفى يوم من الأيام تصادف أن مر إلى جانبهم مظل. يلبس ملابس الأمراء. فصاح عند رؤيته: يا ألهي! أذكر أنى رأيت هذا خارجا من المسرح. ملطخ السحنة بالذئبق. مرتدبا معطفه بالمقربوب. ولكنه كلما عطا خطوة خارج غشية المسرح تغمص شخصية السادة فلما أجد السامعين «ربما يكون الأمر كذلك. فالعديد من الممثلين ينحدرون من سلالة النبلاء.»

فأجاب الأستاذ زجاجي «ليس هذا من المستحيل! غير أن المسرحيات الخرافية في غنى عن أناس من عليه المقوم، لأنها في حاجة إلى الظرفاء المظلمة ساطعي اللسان. وأضيف هنا أن هؤلاء يحصلون على قوتهم بعرق جبينهم وبشفقة مضنية. يصتصرون ذاكرتهم ويجربون القرى والحانات والمطاعم المغفرة كأنهم شجر أبديون. يكرسون لياهم في إرضاء الآخرين. وتكون مساعدتهم في إسعادهم. ولا يستطيعون - فضلا عن ذلك - عداوا أحد منهم، إذ عليهم عرض بفصاحتهم في الساحة العامة. على مرأى من الجميع وعرضه حكمهم. يبدل كبارهم العهد العظمى ويعانون المماناة الحسية. ليحققوا أربابا طالعة. ليتجنبوا تراكم الديون فلا يكونوا فريسة لفضايها دالتهم في نهاية العام ولكن لا غنى عنهم في الجمهورية فتلهم مثل الغايات والشتتات والحدائق الغناء التي تروح ترويحاً شريفاً عن النفس والحواس.»

واستشهد برأى أحد أصدقائه الذى كان يقول إن من يجب ملاحظة يجب جميعا من النساء، فيحب ملكة وحسرة وألهاة وعاصمة وراعية غنم في الوقت نفسه، وكثيرا ما كان الخط يجمعه أيضا يجب فيها ناعما من أفعال الأمراء أو عاهدا من عظمهم.»

ويفرق هذا التقيض من الجمل القتل في القصة ويشي الأستاذ زجاجي - في البداية - ولكننا نواجه ظاهرة تكرر كثيرا في الفن: حيث تستمر الوسيلة بينما يخفى الحافز الباعث على وجودها. ورغم شفاء الأستاذ زجاجي يستمر في نفس المبدأان المصوم عند حديثه عن البلاط الملكي. ويستمر فلوستوى - في قصة «كلستومير» - في وصف الحياة من منظور الحصان بعد موته واختفائه من مسرح الأحداث. ويقدم ندرية بيلى صورا مشوقة يحفزها إدراك الطفل في «كوتيك ليتاف» Kotik Letae حتى وإن كان ذلك ضمن مادة لا يعرف الطفل عنها شيئا.

وأعود إلى التيمة لأقول إن وسيلة الإطار وسيلة النظم قد ساعدت «في إدماج المادة الغريبة في صلب الرواية. ومن اليسير أن نشاهد هذه الظاهرة في المثال الشهير لدون كيخوته»^(٣٤)

النوع الأول: وهو الذى يلعب البطل فيه دورا سلبيا، فلا يقدم على المغامرات بل لتلاحقه المغامرات وتطارده. وتقابل هذا النوع من النظم في روايات المغامرات حيث يتخاطف القراصنة شابا أو فتاة وتتقاذفهم المغامرات، فلا تستطيع منهم أن تجد مرقاً ترسو فيه. والنوع الآخر من الإنشاء: هو الذى يحاول أن يربط بين الفعل والفاعل وأن ينجز المغامرات، مثلما ينجز غضب الآفة، ولو بطريقة مفتعلة، مغامرات بوليسوس فلا تترك الآفة البطل يلتقط أنفاسه أو يبدأ قليلا. ويعمل أنخوبوليسوس العرفى الاستبداد البحرى في طياته حلة عدد كبير من رحلته. إنه يشقى الترحال، ولذلك يتحمص مصيره الخاص - في سفراته السبع - مع تراث الفولكلور السياحى المعاصر له.

ويكمن حافز النظم - في «المحار النهم»^(٣٥) (مسح الكائنات) لأبيريلى في حب استطلاع لوسبوس الذى يقضى وقته مرقصداً سترقا السمع ويصدر بنا أن نلاحظ جمع «المحار النهم». بين وسيتاق والإطارة والنظم. ويصل غيظ النظم الحلقة الخاصة «بمعركة القرب، ورفض السرح، ومغامرات القصص» وناوارة المحار في الفتوة الخ. وتضام عن طريق «الإطارة» «حكايات الساحرة» والقصة المشهورة «ابريس ويسيشيه Psyché et Amour» وبمجموعة أخرى من الأكايص. وكثيرا ما نثر أن الأجزاء التي تعلق بالعمل من خلال النظم كانت تحيا حياة مستقلة قبل ضمها إليه. فصدنا يشرح الكاتب في ختام قصته «المحار في الفتوة» أن هذه القصة هي أصل مثل سائر يفترض الكاتب أن القارئ على علم بالقصة أو على الأقل يتبعها العام.

ولقد أصبحت الرحلة منذ زمن مبكر من أكثر الحوافز انتشارا لاستخدام النظم، خصوصا الرحلة التي تستهدف الحصول على عمل. ويتبنى هذا النسق أقدم الروايات الإسبانية «الآزاريوى دى توديس Lazarrillo de Tormes»^(٣٦) حيث يتجوز البطل لآزاريوى خضم المغامرات باحثا عن عمل. وقد جرت العادة على القول إن بعض حلقات الرواية وجاراتها، تستخدم لفصل المثل، لكنها كانت كذلك في اعتقادى، قبل أن تدخل الرواية، وليس بعدها. وتنتهى الرواية نهاية غريبة، وتزخر بالسوخ والمغامرات الخارقة التي تخرج من المؤلف. وليست هذه الظاهرة نادرة لأن الكتاب يفتتقرون إلى أفكار بناءة يكونون بها الجزء الثانى من رواياتهم، ولذلك يلجأون إلى مبادئ عطفة، جديدة كل الجدة، لإتمام عملهم. وهذا ما حدث لسرفانتس في روايته «دون كيخوته» وسويت في «جاليفر».

وتجد وسيلة النظم تخرج عن إطار الموضوع، في بعض الأحيان، وتتجاوز نطاق الحافز. هكذا يفعل سرفانتس في قصة «رجل من زجاج»^(٣٧)، وهي قصة قصيرة تدور حول عالم من أبناء الشعب، يفقد صوابه بعد أن شرب شراب الحب المسحور. وتتابع الصفحات في مونولوج محمود، تتراس خلاله قصص وحكم يقلعها المجنون.



هوامش المقدمة

(١) احدثنا في ترجمتنا لدراسة شكولفسكي على ترجمتين فرنسيين : الأولى ترجمة أوليان لدوبراف .

Y. Chklovskii, «La Construction de la nouvelle et du Roman», in *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, éd. du Seuil, 1965, pp. 170-196.

والأخيرة ترجمة جي فوريه

Victor Chklovskii, *Sur la Théorie de la prose*, traduit du russe par Guy Verdet, Lamsame, éd. l'Age d'Homme, 1973, pp. 81-106.

(٢) تحليل النثر إلى أول ماكتب حوله المدرسة الذكالية وهو كتاب فكتور ابراميتش .

Victor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*, New Haven, Yale University Press, 1955.

وأخيراً إلى مقال فريال هرون «الذكالية الروسية» الفكر العربي يناير - فبراير ١٩٨٧، ص ٧٨، ص ٤٠.

(٣) عرض ياكسون هذا المفهوم أول ماعرض له في مقال بعنوان :

«La Nouvelle Poésie russe» in *Questions de poétique*, Paris, éd. du Seuil, 1973, pp. 11-25.

ثم عرض له في شكله المكامل في مقاله المפור :

«Linguistique et Poétique» in *Essais de Linguistique Générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, pp. 209-251.

(٤) بالروسية Prekm بالإنجليزية device وبالفرنسية Procédé

(٥) بالروسية Oshrazenstviens بالإنجليزية laying bare of the device . بالفرنسية : décadence du procédé.

هوامش المرفوع

(١٠) (١٨٣٥ - ١٨٣٩) Dmitri Dmitrievitch Minsayev شاعر ساعر تميز بوصف الغفر في طبقات المجتمع الدنيا .

(١١) أكان ريتيه لرساج René Lemaire (١٦٩٨ - ١٦٤٧)، رواية وكاتب مسرحي فرنسي استلهم التراث الإسباني في عمله «الشیطان الأخرى» (١٧٠٧) ، و«جويل بلاس» (١٧١٥ - ١٧٢٥)

(١٢) الفصل الثالث من الرواية بعنوان «أين اصطحب الشيطان الأخرى الضليعة» وما أول الأشياء التي أظلم عليها ، في :

Romanciers du XVIIIe Siècle, Paris, NRF, 1966, pp. 283-284

(١٣) الفصل الرابع من الرواية بعنوان قصة حب الكونت دي بالفور ويلينوري سيسيليس ، نفس المرفوع ص : ٣٠٥ .

(١٤) السيرة نادا Serenade تليد أو قصيدة تُلّف أصلاً لكي يغازل بها مؤلفها حبيبته ليلا تحت نافلتها . وتغني هذه القصيدة - عادة - بمصاحبة الموسيقى ، وقد يترافق المرافق نفسه الجيتار ، أو أي آلة أخرى ، أو يصطبب مجموعة من المازاتين .

Romanciers du XVIIIe Siècle, pp. 379-380 (١٥)

(١٦) صحيفة ساعرة روسية ظهرت لها بين ١٩٠٨ - ١٩١٤ .

(١٧) حاتان الكيان هامة مائدة ٢٠٠٠ بالروسية في حاتاني البحر وفي حالة الإرجاء .

(١) رواية تحمل اسم بطلها كتبها سنة ١٨٨٤ Alexis Ponsou de Terrail وقد انشئت من اسم البطل سنة Reconbolenque لوصف نتائج الأحداث اللاشعورية والفرعية .

(٢) كتب ماركة توين رواية Tom Sawyer's Adventures سنة ١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٧٦

(٣) (١٨٨٤) The Adventures of Huckleberry Finn

(٤) بشير شكولفسكي - هنا - إلى رواية ماركة توين Tom Sawyer Detective (١٨٩٤)

Tom Sawyer Abroad وكتبه بينير من السلسل التاريخي لروايات (١٨٩٦)

(٥) رواية بوشكين الشعرية Engine Onigine (سنة ١٨٣٣)

(٦) Mateo Maria Conte Bolardo (١٤١١ - ١٤٩٤) شاعر إيطالي ألف قصيدته المحببة Immacolato سنة ١٤٧٦ ونشرت سنة ١٤٨٣ . وقد استلهمها

Archinto وكتبه تيمتة لها بعنوان Orlando Furioso هذا المقال بعنوان «الفرق باعتبار ديكسيكا» مثال الفصل الأول من كتاب «حول نظرية اللغة» ونشرت الترجمة العربية لهذا المقال للأستاذ عباس حواسي في العدد الثاني من مجلة «لغتي» .

(٨) معنى بكلمة Ta بالروسية هو «علم» .

(٩) راعف من روافد نهر مرسكوا .

- (٢٦) «الرساء» هو جنس الخيالة في الجيش البحري في القرن السادس عشر. تم إطلاق الاسم على جنود الخيالة في جميع أنحاء أوروبا.
- (٢٧) تتطلى هذه الحكاية الجبال من القبة الحادية عشرة بعد المائة. حق السادسة والثلاثين بعد المائة في الترجمة الفرنسية لجالان. أما في الجبال العربية في القبة التاسعة والتسعين بعد المائة إلى السادسة والثلاثين بعد المائة.
- (٢٨) يدون أن شكوفسكي يخطئ في الأسماء بين الملك شهرمان في الأمير في الزمان والأمير شاه زمان أضي لذلك شهرمار.
- (٢٩) بيتر شكوفسكي كلمة «ملوك» اسم علم.
- (٣٠) المصطلح الروس الذي يستخدمه شكوفسكي هنا هو *hankymanka* ترجم إلى الإنجليزية بـ *threading* وفي الفرنسية بـ *enfilage* ويقابل بالعربية «نظم» (الفلز ملأ).
- (٣١) عاش *Asklepi* في المشرقيات من القرن الثاني قبل الميلاد. ويذكر كتابه «الحمار الذهبي» أو «مسح الحكايات» - كما أضاف كاتبه - من أشهر القصص القصصية الثابتة في العالم القديم.
- (٣٢) تعتبر رواية *Lazarillo de Tormes* أصل رواية البيكارسل، وقد ظهرت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٥٩٤. دون ذكر اسم مؤلفها، ونسبت فيما بعد إلى *Diego Hurtado de Mendoza*.
- (٣٣) هذه القصة *El Licenciado Vidriera* أفضل قصص مجموعة القصص الغولندية، *Novelas Escapadas* لـ *Francisco de Quevedo*.
- (٣٤) هذا مرفوع الفصل الرابع من كتاب «حول نظرية النار» وعنوانه «كيف صنع دون كيشوت».

- (١٨) (١٨٤١ - ١٩٠٦) *Nikolai Alexandrovitch Leblanc*
- (١٩) (١٨٣١ - ١٨٩٥) *Ivan Fedorovich Gorbunov*
- (٢٠) دونل وكتاب أدب رحلات (١٨١٢ - ١٨٩١) *Ivan A. Gontcharov* تعتبر روايته *Oblomov* من أهم روايات الأدب الروسي المعاصر وتقدم الصراع بين الإستمرارية والتغيير.
- (٢١) «الفيزيولوجيا» و *Physiologie* ترجع أدبي ظهر في القرن التاسع عشر بفتح مفهوم الوافية إلى متناه وهو وصف الظواهر الاجتماعية من خلال المنهج التجريبي: ومما لا يزال *La Physiologie du Mariage* لـ *Alfred Maury*.
- (٢٢) المدمون *Nihilism* أنواع المدنية وهي فلسفة تقترض الأخلاق والنظام والسلطة التقليدية. مع إحساس بعدم إمكانية ما يمل عليها. وظهرت في القرن التاسع عشر مجموعات من المدمين في روسيا في مجال السياسة والأدب معا. ولقد فوجئوا بصورة لبطلة المدمي باراروف *Bazarov* في رواية «آباء وأبناء» سنة ١٨٦٧.
- (٢٣) أعطينا بدلًا عربيًا للأسماء في هذا السياق ينتسب ومنهم الأسماء الروسية.
- (٢٤) يمكن هنا ضرب مثل بالألفية الشعبية العربية
- يطالع الشجرة
مات في دمك بقرة
تجلب وتشتيق
بالطلة العيني
- (٢٥) بيتر شكوفسكي هنا إلى كتاب:

Constatine Leontiev, Sur les Romans de L. N. Tolstol. Analyse, Style et ressource (1911).

مكتبة عربية

٣٤١ شارع كامل صديق (الغزالة) ت: ٩٠٦١٠٧ - ص.ب. ٦٣ - الغزالة
العاصمة - جمهورية مصر العربية

للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

تقدم من أحدث مطبوعاتها

<ul style="list-style-type: none"> • الشارح الأزرق (رواية) - <i>علاء الدين</i> • حب تحت الحرام (رواية) - « » • الفجر لأول مرة (رواية) - <i>احسان بركت</i> • هذا النوع من النساء (مجموعة قصص) - <i>نسيب صابو</i> • صورة في الجدار - « » • الظرف المغلق - « » 	<ul style="list-style-type: none"> • البطيخانة (رواية) - <i>كثير زيد راض</i> • وراء الشمس (رواية) - <i>لؤي صمد</i> • لحظة طيش (رواية) - « » • الاختطاف (رواية) - « » • زمن الحب والغدر (رواية) - « » • العليقة والدريسة (رواية) - <i>علاء الدين</i>
---	---

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعاجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصغار

دار الشروق : القاهرة : ١٦ شارع جرارد حسي - هاتف : ٧٥٤٣١٤ - برقا : شروق القاهرة - توكس : 93091 HSOROK UN

بيروت - ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥١٠١ - برقا : دارشروق - توكس : SHOROK 20175 I E

دار الشروق



القصة القصيرة

الطّول والقصر

□ تأليف : ماري لوييز برات

□ ترجمة : محمود عياد

تعلمنا النبوية أن الأنواع الأدبية يجب أن تحدّد على أساس من علاقاتها بعضها ببعض الآخر على الأمل . وما لا ندركه - عادة - أن العلاقة بين الأنواع الأدبية ليست علاقة تناسب . ومحاوّل هذا البحث أن يدرس بعض أوجه الالتباس في علاقة القصة القصيرة بالرواية ، مركزاً على القصة القصيرة ، من حيث هي نوع غير مسطر وغير مألوف (أو نوع مقابل) إذا قورن بالرواية التي تعد النوع المعيارى السائد في النثر القصصى ، إن لم يكن في الأدب كله . ويظهر عدم التناسب هذا في صورة متعددة في كل من النظرية الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وفي عملية الكتابة - كتابة القصة القصيرة - ذاتها خلال المائة والخمسين عاما الأخيرة . وتركز المناقشات النظرية حول القصة القصيرة بشكل ملح - مثلاً - على مفهوم قصتها (النسي) وتتعلق منه ، وذلك بالنظر إلى معيارية الرواية في كتابة القصة القصيرة الحديثة . وهناك إحساس بأن القصة القصيرة شكل غير مكتمل أو جزئى بالمقارنة باكتمال الرواية . هذا الإحساس يفسر شيوع أغايط نباتية من القصة القصيرة ، من قبيل : لحظة اكتشاف في الحديقة ، والمثل ، أو النكتة . وهناك اتجاهات أكثر شيوعاً في القصة القصيرة ، كالشفافية والتجريبية ، درست من موقع القصة القصيرة ، بوصفها النوع الأصغر والأقل بالنسبة إلى الرواية .

وهناك علاقات كثيرة مختلفة بين طرق كل هذه النماثيات، وقد يكون الطرفان متضلعين ولكنها متساويان ، وقد يكون أحدهما مشتقاً من الآخر ، وقد يكون أكثر شبيهاً منه ، وذلك كالتقصيدة الطويلة والقصيرة . وقد تكون العلاقة بينها علاقة «الأصغر» و«الأكبر» أو «الأصغر» و«الأكبر» . والنظان اللذان أريد تناولهما في هذا المقال هما النيطان الأصغران ، وأخفى القصة القصيرة والرواية . ولكن أود - في البداية - أن أوضح بعض الفرضيات الغامضة عن هذه الأنواع ، والتي قد تساعد - بدورها - في المناقشة التالية :

١- ليس هناك - في وقتنا الحاضر - استخدام واحد محدد لمصطلح «النوع» genre ، وأقصى ما نستطيع قوله إنه يستخدم - دائماً - للدلالة على فئة فرعية من فئة أخرى أكبر منها في الأفعال الأدبية . ولذلك فإن نوع الدراما فرع من الأدب ، ونوع الكوميديا (أو الملهاة) فرع من الدراما ، ونوع للمهزلة (أو الفارس) فرع من الكوميديا ، وهكذا دواليك . إن غرض هذا المصطلح وصعوبة تحديده لا ترجع

يوجد في طوكيو هذه الأيام - طبقاً لما تذكره عائلة فولكلورف .
هرد ليشكوفا V. Hrdličkova (١٩٦٩) - نوعان من الحكى الشفاهى الاحترافى هما : الكودان Kodan والراكوجو Rakugo أما أولهما فهو حكى القصص الطويلة المأدبة ، التى غالبا ما تكون قصصا تاريخية . أما الثانى فهو عبارة عن حكى التوارد الفكاهية القصيرة . ويؤدى هذان النوعان فى مختلف المسارح بمصاحبة مشاهد ديكورية مختلفة ، وبحركات متنوعة وأصايب أداء متباينة . وتختلف طرق تدريب الصبية عليها . ويكاد الكودان أن يكون قد اندثر الآن ، بينما يتسع الراكوجو بشعبية كبيرة مزدهرة . ومن الشائع والمألوف فى أشكال القصص الحركة الثنتين - كالفنون القولية - أن نجد نمطين فى النوع الواحد : أحدهما قصير والآخر طويل كاللوكودان والراكوجو . وهناك - فى فنون الكتابة الغربية - المقالة والكتاب ، وفى الأدب الغربى ، للملحة والسيرة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية ، (المحادثة ؟) ، والتقصيدة القصيرة والتقصيدة الطويلة ، والقصة القصيرة والرواية .

معدل كاتبة هذا البحث أسفاداً فى قسم الأدب المقارن - جامعة ستانفورد . ولها كتاب صدر حديثاً عن نظرية العمل الكلام فى الحديث الأدبى ، (مطبعة جامعة البتراء) وكتاب آخر عن «علم اللغة لطلاب الأدب» (مطبعة هاركونت ١٩٨٠) وقد نشر البحث الذى ترجمه - هنا - فى العدد العاشر من مجلة «الوطيف» Poetics فى العالم للأدبى

جدول رقم (١)

التصنيف الثاني	التصنيف للمصنف	التصنيف الأول
مراحل تطور اللغة	حسني	معرف
الصيغة الزمنية	الماضي	المستقبل
صنع الخطاب	الألفاظ (الكلم)	الألفاظ (الحرف)
وظائف اللغة	تعبيرية	توضيحية
الملكات النفسية	الفهم	التفكير
وظائف الجهاز العصبي	الخبرة الانفعالية	الخبرة الحسية
آراء عالمة	طبيعية	مثالية
مراحل الحياة	الجناب	التفويض
التابع التاريخي	الانفعالية الذاتية	الانفعالية الموضوعية
جوانب النفس	النفس	الجسد
		الروح

هذه الأنواع. ويميز علماء اللغة، عادة، على سبيل المثال، بين «استخدام المتحدث للمفردات» (أي المفردات التي يفهمها المتحدث ويستخدمها) و«المفردات التي يتعرف عليها المتحدث» (أي المفردات التي يفهمها الفرد دون أن يستخدمها)، وقد يكون من المفيد أن نميز بين «الأنواع المستخدمة» *une genre* و«الأنواع المدركة» *recognition genres* وفي مجتمعتنا هذا، تقتصد المؤلفة مجتمعتنا (هي) تنتمي الأنواع الأدبية إلى فئة ضمنية من الأنواع. هذه الأنواع الأخرى واسعة الانتشار بوصفها أنواعاً مخصصة للإدراك، ولكنها مفيدة أو مخصصة للغاية بوصفها أنواعاً مستخدمة. وإذا انتقلنا إلى منظور متصل بما نقول، في لحظة تاريخية معينة، فإن علينا أن نميز بين: (أ) الأنواع المنتجة: أي الأنواع المستخدمة في الأعمال الأدبية التي تُبدع حالياً، دون أن تكون هذه الأنواع من بقايا التاريخ ورواسبه. (ومن الأمثلة على هذه الأنواع في وقتنا الحاضر الرواية) (ب) الأنواع المدركة، وأغنى الأنواع التي لا تستخدم حالياً في الأعمال الإبداعية، إلا في محاولات إحياء مستميتة. ويعرف معظم الناس الطريقة التي يستقبلون بها مثل هذه العمليات الإبداعية. «ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر قصص الحيوان».

(ج) الأنواع المنتشرة: أي الأنواع التي أصبحت جزءاً من المعرفة المهنية المتخصصة (ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر القصة الفلسفية) وأنا أقترح مثل هذه الأمثلة كأشكال حسب لأنواع الأمثلة التي يمكن أن تطرحها نظرية اجتماعية للأنواع.

٤ - إن الخصائص المميزة (المبارزة) لا تكن وحدها، فقد اهتم نقد الأنواع اهتماماً خاصاً بتبسيط الأنواع بعضها عن البعض الآخر، بإيجاد خصائص مميزة، نستطيع بواسطتها أن نميز حلاً بينه على أنه ينتمي لنوع بعينه دون غموض أو لبس.

ونحتاج مثل هذا المنهج، البنيوي المنهجي المنظم، إلى أن يكتمل بنوع من أنواع النقد، لا يتم بتحديد الخصائص المميزة للأنواع فحسب، بل يضيف إلى ذلك الاهتمام بالخصائص غير المميزة، أي بالخصائص التي لا تتناقص أو تتعارض مع خصائص الأنواع الأخرى، ويتم كذلك بالترعات أو الاتجاهات النافذة التي

إلى استخدامه في مستويات متعددة فحسب، بل ترجع إلى استخدامه على أساس من معايير مختلفة. واليخيز بين الأنواع متنوع فهو يعتمد - أحياناً - على الموضوع (قصة بوليسية، أو قصة فنية)، ويعتمد - أحياناً أخرى - على الموقف السردي (رواية الاعتراف، للونولوج الدرامي)، أو الشكل اللغوي (مثل السوناتا أو القصيدة الثورية) أو الأثر المطلوب إحداثه في الجمهور (للمأساة والبيودراما) أو طريقة أداء النص (الدراما) الخ..

٢ - وليس النوع مجرد مسألة أدبية بل هو مفهوم يمكن تطبيقه على كل أنواع السلوك الشفاهي، في كل مجالات الخطاب *discourse* فتزايد نوع بعينه قد تستخدم في أي موقف كلامي، ومن الواضح أن أي نوع من الخطاب ينتمي إلى نوع بعينه إلا إذا كان ذلك الخطاب قد صمم خصيصاً لطرق نظام الأنواع، وكما نلاحظ سيغير ذلك شديداً «إن النوع واحد من الفرضيات الأساسية في نظريات النصوص الانفعالية» (بعدا عن الفرضية المذكورة) فما سبق وإضافة بالسياق الاجتماعي للنص، والنصوص في الاتصال الاجتماعي تبدو دائماً مجرد مظاهر ونماذج لنوع نصي محدد اجتماعياً (شملت ٤٨ / ١٩٧٨).

إن تحديد نوعيات *Typologies* النصوص، كما يؤكد شملت، يجب أن يكون له الأولوية القصوى. وفي إطار بحثنا هذا، سيكون من المهم أن نرابط بين الأنواع الأدبية والأنواع غير الأدبية، بهدف إرساء قواعد نظرية شاملة ومكاملة للأنواع، بدلا من وجود نظريات كثيرة، عميلة ومحددة، تقتصر على النقد الأدبي، أو القانون الشعري، أو الأثنولوجيا أو علم اللغة الاجتماعي. إن مصطلح «النوع» يستخدم خارج نطاق الأدب الآن، ويعاني من نفس الغموض الذي يعاني منه استخدام هذا المصطلح في الأدب، وليس من الواضح أيضاً أين تقع حدود هذا المصطلح من حدود مصطلحات أخرى، مثل الحدث الكلامي *speech event* أو الموقف الكلامي *speech situation* ومن أمثلة الأنواع غير الأدبية المحددة التليفونية، والمحاضرة، والمقابلة، والنادرة، والقفائية، أو المبارزة الكلامية، والحديث الملاحي.

٣ - ليست الأنواع هي جوهر الأنواع هي جوهر الأكياء أو ما هيها. إنها أساق إنسانية ذات أصل تاريخي. والمحاولات للمكتبة والصفحة التي تجرى في إطار النقد الأدبي (للمحافظة على ثلاثة محاور الغنائية - للمحبة - والدراما كأشكال أدبية مطلقة) محاولات خاطئة، بالرغم من الاهتمامات الأثنولوجية الهامة التي تثيرها. أما المحاولات الكثيرة الأخرى لربط ثلاثة الأنواع (القصيدة الغنائية - للمحبة - الدراما) بظواهر أخرى، في أساق (أفقية) من النوع الوضوح في الجدول رقم (١)، هي، حقيقة، محاولة لجعل هذه التصنيفات الكلاسيكية للنوع، تبدو تصنيفات طبيعية، بدل أن تكون تصنيفات ثقافية، وبذلك تفصل ما بين مجال الفن والمجالات الأخرى من الخطاب، وبين الحياة الاجتماعية بصفة عامة.

ويبني علينا أن نكتشف مناهج لتوصيف شكل الوجود الاجتماعي

نقد ذلك كله في هرندي Herndl (١٩٧٧) خصوصا من: ٣٩ - ٤٥

الإحساس بضرورة أن تتميز الأنواع الأدبية بخصائص جائية. ولكن القصر ليس سوى خاصية كمية. أقل شأنا - في النهاية - من أن ينظر إليها باعتبارها الخاصية الأولى. ولكن حقيقة القصر هذه تبدو - في نفس الوقت ولأسباب سنناقشها بعد قليل - حقيقة جلية لا يمكن النكالك منها. ويبدو أن التعارض - بين نوع الرواية الراسخ وبين القصة القصيرة - يسبح لنا بالربط بين هذه الخصائص العادية وبين الخصائص الجائية المميزة للقصة القصيرة. مثل التكرير. والتزكيب ولسة الخيال الإبداعي

ويستخدم فرانك أوكونر Frank O'Connor تقنية التعارض نفسها في دراسته المعروفة باسم «الصوت الموحّد». ولكن مقارنته تؤكد خصائص مختلفة عن تلك التي يعرض لها ماتيوزوسيرا. خصوصا حين ينزل. هناك دائما في القصة القصيرة إحساس بالخصائص الخارجة على القانون التي نهم بلا هدف على هامش المجتمع. تاركة نصائبا «حجانا» على شخصيات رمزية. تردد أصدااء من أقوال. المسح. وسفراط وموسى... ولذلك، يوجد في القصة القصيرة شيء يجده في الرواية عادة. وهو إحساس عارم بالوحد الإنساني... «رواية ما تزال تتبع المفهوم التقليدي للمجتمع المتحضر. حيث يعيش الإنسان في جماعة. كما يحدث في روايات جين أوستين ونزولوب. ولكن القصة القصيرة تظل - بطبيعتها الخاصة - نالبة عن الجماعة. رومانسية. ولوفية، صلبة». (أوكونور ١٩٦٢: ١٩ - ٢١)

وغالبا ما يستخدم البعض النوع القصير الآخر المتميز. أقصد القصيدة الغنائية بوصفه نقطة إنجائية للمقارنة. وقد وصف أوكونور القصة القصيرة بأنها أقرب شيء يعرفه إلى القصيدة الغنائية (سمرز ١٩٦٣: ١٠٠). وقد ردد هذه الفكرة حديثا وست هيلز Rust Hills الذي قال «ترس القصة القصيرة المعاصرة الناجمة نجاسا للملاط بين جوانبها أكثر من أي شكل أدبي آخر. فلما عدا القصيدة الغنائية» (هيلز ١٩٧٧: ٩). وقد اقترح إيان ريد Ian Reid مقارنته رباعية الأركان:

«تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية في إطارها المحدود عادة، وفي اتجاهها الذاتي، وذلك بنفس القدر الذي تتأهل به الرواية مع الملحة» (ريد ١٩٧٧: ٢٨).

إن الغرض الرئيسي من هذه المقارنات، هو التمييز بين القصة القصيرة والرواية، وتحديد القصة القصيرة «بوصفها بنية أدبية متأنسة؛ تنطوي على ما يفهمنا ما استغللا الذاتي، كمتخولق مستقل في عالم القص البائع الأسراع، حيث يمكن تمثيلها بوصفها صنفا متجيزا بحكم وفولها مع الرواية جنبا إلى جنب». (ترجمة المؤلف).

وأمر مسلم به، في نقد القصة القصيرة، أن القصة القصيرة نوع مستقل قائم بذاته، وتستخدم الرواية والقصيدة الغنائية بوصفها وسائل بلاغية، تؤكد الملاحح المميزة للقصة القصيرة، ولكن لا شيء يحتاجه من الرواية حقيقة لتفسر القصة القصيرة.

لقد علمتنا البنية أن الأنواع ليست مسئلة تماما عن بعضها البعض، ولكنها تتحدد دائما داخل إطار نظام الأنواع بالمقارنة.

لا تظهر في كل الأعمال التي تنتمي لهذا النوع، ولكنها ملاحح موجودة بقدر ما يمكن للملاحظين. ولا يمكن التمييز بين الأنواع عن طريق عملية اكتشاف صارمة واضحة لتصنيف الأنواع، بل بواسطة مجموعة من الخصائص والملاحح، قد يكون بعضها موجودا في نصّ بعينه.

ليس من الغريب - إذن - أن دراسات القصة القصيرة تعود - دائما - على الرواية بوصفها نقطة للمائلة أو المحاظة. وتعد دراسة براندنر ماتيز Brander Mathews الكلاسيكية عن «فلسفة القصة القصيرة» (١٩٠١) من الدراسات الخاطئة في هذا الشأن:

«إن الاختلاف بين الرواية Novel والرواية القصيرة Novelette هو مجرد اختلاف في الطول. فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغرة الحجم».

ولكن الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة اختلاف نوعي فالقصة القصيرة الحقيقية شيء أكثر اختلافا من أن تكون رواية غير طويلة - إن القصة القصيرة الحقيقية تختلف عن الرواية على أساس من وحدة الانطباع الذي تتركه في الخلق. أو - بصورة أكثر دقة - تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفر في الرواية..

إن الروائي - لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحرية الحركة الكاملة. أما كاتب القصة القصيرة فلا بد أن يكون مركزا وموجزا. فالطول في القصة القصيرة إنجاز وتكتيف، والتكتيف البالغ شيء جوهري للقصة القصيرة ولكاتبها، إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند أي مبدع آخر. وحين يكون الروائي روائيا عاديا يذل قصارى جهده في تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا، فإننا نحس بتمتع عندما يصور لنا قطعا من الحياة الواقعية. ولكن لا بد لكاتب القصة القصيرة أن يمتلك القدرة على التجديد والأصالة، والخلق، ولو استطاع أن يضيف إلى الأصالة والخلق والتكتيف لسة من الخيال الإبداعي، فلذلك الخير الكثير». (سمرز ١٩٦٣: ١٠ - ١١).

وستى في اللغات التي لا يدل اسم النوع فيها على القصر - كما نجد في اللغة الفرنسية Conte واللغة الإسبانية Cuento مثلا - تكون المقارنة بين القصة القصيرة والرواية هي للدخل المادي إلى دراسة القصة القصيرة ولذلك يمدح ادولويس سيرا Edelweis Serra في كتابه الأخير عن القصة القصيرة في أمريكا الإسبانية على النحو التالي: «والقصة القصيرة بنية فنية تغل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف، وفق نسق متوافق، يخلق إدراكا كلييا خاصا به. فالقصة القصيرة، إذن، استمرارية محدودة تتعارض مع «عدم الاستمرارية غير المحدود» للرواية. والقصة القصيرة، كما يقول لوكاش، نسق مغلق نسبيا من التداينات والبصاحبات، بينا الرواية نسق أوسع مفتوح. والقصة القصيرة نسق من التعريب والإدراك التزكيب، أما الرواية فهي نسق جمعي يترك إدراكا تحليليا» (ترجمة المؤلف).

ويتمتع نقاد القصة القصيرة غالبا بمقارنتها بالرواية وسيلة لتأكيد حقيقة «قصرا»، ومن أجل الحديث عنها باعتبارها أكثر من مجرد حكاية قصيرة. وقد نشأت مشكلة هذا القصر، بالطبع، من

عن تبعية القصة القصيرة للرواية ، أفكارا غير مقبولة عند المدافعين الخدلين عن القصة القصيرة ، والذين يدومون البحث عن شرعيتها واستقلالها الذاتي . غير أن تلك الأفكار لا يمكن للمدافعين تجاوزها ، كما تشهد بذلك كتاباتهم التي يحفل الحديث عن الرواية جزءاً منها . وقد أدى ذلك الموقف إلى تناقضات واضحة ومثيرة في الوقت نفسه . وإليك هذا النص من مقالة بوريس إجنيايوف Boris Eikhenbaum الشهيرة

«أو . هنري ونظرية القصة القصيرة» (١٩٥٢) :

«ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين أدبيين مختلفين فقط ، بل هما شكلان أدبيان متناقضان أيضا ، ولذلك لا نجدهما يتطوران - أبداً - في آداب معينة بنفس الدرجة وفي نفس الوقت ، فالرواية شكل توفيق (سواء كان تطورها متباشرا عن مجموعات من القصص أو كان يعتمد على التمدد والتتركب بإضافة المواد الأخلاقية السلوكية) ، أما القصة فهي شكل أساسي أولي (ولا يعني ذلك أنه شكل بدائي) . والرواية مشتقة من التاريخ ومن الأسفار والرحلات ، أما القصة فهي مشتقة من الأدب الشعبي والحكايات الشخصية . فالاختلاف بين الشكلين - إذن - اختلاف في الجوهر ، اختلاف يحكمه التمييز الأساسي بين شكل كبير وشكل صغير . وليس الكتاب وحدهم هم الذين يصفلون كتابة القصة القصيرة أو الرواية ، بل بفضل آداب بعضها أيضا أن تشهد القصة القصيرة أو تهم الرواية . (إيجنيايوف ١٩٦٨ : ٤)

هنا أيضا ، وفي نفس الوقت الذي يحاول الكاتب فيه أن يقول إن القصة شيء أكثر من مجرد كونها قصة قصيرة ، يبدو إيجنيايوف كما لو كان يريد أن يحول المسألة إلى مسألة اختلاف في الحجم أو الطول ، وحتى الاختلافات التاريخية ، مثل العلاقة التقليدية بين الرواية والأسفار أو الرحلات ، والعلاقة بين القصة القصيرة والأدب الشعبي لم تعد سوى مسألة حجم أو طول «الطول» و«القصير» يصححان الجوهر الذي تنبع منه كل خصائص النوعين . ولكن المفارقة الحقيقية - هنا - هي أن «الطول» و«القصير» هما الخاصيتان اللتان لا يمكن أن ندمهما جوهريين منفصلين ، فها في نهاية الأمر ، مفاهيم نسبية . فليس «الطول» أو «القصير» من قبيل الخصائص الداخلية الثابتة لأي شيء ، إنها مفاهيم نسبية . والغريب أن ما اختير جوهرا للتمييز بين القصة القصيرة والرواية ، ضمانة لاستقلال كل نوع من هذين النوعين ، هو زوج من المصطلحات على درجة واضحة من النسبية تربط كلاهما بالآخر . ونجد نفس الشيء في كتابه باتلر ماثيوز . فهو لا يؤكد أهمية القصص في حد ذاتها ، ولكنه يفسر كل شيء في ضوء الطول النسبي بما فيه اختيار الموضوع يقول - مثلا - :

«ينبغي لا يمكن للرواية أن تتحرك بسهولة دون تقديم قصة حب ، فإن ذلك يمكن في القصة القصيرة ، وإذا كان الحب يبدو أنه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يمنح الرواية الإثارة والتشويق ، فينبغي على الروائي أن يدخل الحب روايته ، على قدر ما يستطيع ، حتى لو كان كبير السن ، لا يجد صعدا في الجمع بين رجل وامرأة . ولكن لأن القصة القصيرة موجزة ، فإنها لا تحتاج إلى مثل هذا التشويق التابع من قصص

ولذلك ، فإن العبارات التي أطلقناها عن علاقة القصة القصيرة بالرواية والقصيدة الغنائية ، ليست عبارات عفوية أو مجرد عبارات بلاغية مع أننا قد نفهم لماذا يريد المدافعون عن القصة القصيرة أن يروها كذلك . إن أي محاولة لوصف نوع بعينه ، لا بد أن تنكسر على الأنواع الأخرى ، ولكن ذلك لا يعني أن العلاقات بين الأنواع يجب أن تكون متناسبة متناهلة . إن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ليست علاقة تناسب ، وعدم التناسب هذا هو ما أريد أن أتأمل معه هنا . إن العلاقة بينها ليست علاقة تعارض بين كينويتين متساويتين في منظومة واحدة (فهما منفصلتان ولكنها متساويتان) ولكنها علاقة تدرجية ، تحل الرواية فيها الطرف الأمل لتقع تحتها القصة القصيرة . وتتطوى هذه العلاقة التي تقوم على التبعية - من جوانب معرفية وأخرى تاريخية . وتتلخص الجوانب المعرفية في أن القصير ليس خاصية أصلية لأي شيء ، ولكنه يحدث فقط نتيجة نسيه إلى شيء آخر .

أما الجوانب التاريخية فترجع إلى أن الرواية كانت - ولا زالت - هي النوع الأقوى والأعظم مكانة . ولذلك كانت الحقائق الخاصة بالرواية أساسا تفسر بعض الحقائق الخاصة بالقصة القصيرة ، وليس العكس صحيحا .

وقد حددت الرواية أكثر من مرة تطور القصة القصيرة كما حددت نفسها ، ولم يكن العكس صحيحا . وبين هذين الطرفين من الأنواع ، تتلامز علاقات القصص والظلال ، وعلاقات التثنية والتشويق ، وكبر الحجم وصغره ، بل «التضيق» و«الطغلة» . وليس هناك شيء ضروري أو حتمي ، فها يتصل بهذه العلاقات ، وقرار ذلك - مثلا - بالعلاقات بين القصصية القصيرة والقصيدة الطويلة ، حيث يريد أن الأطول هو الثاني ، دون أن يوصف أي منها بأنها أطول أو لنسب مثلا صنعنا على كيفية وجود هذا اللاتناسب ، لقد اشتهرت القصة القصيرة بأنها مجال جيد للتدريب ، وأنها نوع يتدرب عليه الكتاب والقراء المبتدئون . وهي تستخدم فعلا في هذا المجال ، في المدارس على سبيل المثال ، ومن الناحية اللغوية الاجتماعية ، بعد استخدام هذا النوع ، بهذه الطريقة ، استخدما أمثل : فالحاقصة أنه كلما قل الأداء - قلت المخاطر التي على المشترك أن يربو بها ، وقلت المخاطر في حالة الفشل . فالقصة القصيرة - إذن - بالنسبة للرواية - أكثر أمانا بالنسبة لمحاولات الكتاب المبتدئين الفاشلة ، ولكنها آمن فقط بالنسبة للرواية . وذلك لأن هناك نوعين فقط من الكتابة القصصية الثرية ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد اختير أحدهما دون الآخر ميدانا للتدريب على الكتابة . وبسبب العلاقة الميراثية (الطبيعية) بين النوعين ، يمكننا استنتاج أن الرواية هي الهدف النهائي لعملية التدريب ، ويدون نفس التحليل يمكن استخدامه لتفسير الدور التعليمي للقصة القصيرة ، وهو استخدامها نوعا تجريبيا . إنها مجرد مسألة نسبية بالنسبة للرواية (المكتملة التضيق) ، أن نرى القصة القصيرة وأن نستخدما أيضا ، باعتبارها معلا لتجريب الأدوات واختيارها قبل أن تستخدم في العالم بشكل أوسع . ولقد تأثر مفهوم القصة القصيرة وكذلك كتابتها - حقيقة - إلى حد كبير بعلاقتها بالرواية ، والتغلل إليها يوصفها النوع الأقل حجما والأمل شأنا ومن السهل علينا - الآن - أن ندرك لماذا تعد مثل هذه الأفكار

« إن التعبير الداخلي عنصر أساسي في القصة القصيرة . وقد يكون هذا التعبير استيعافاً كما في قصة « الوحش في الغابة » . أو إدراكاً لحظياً ، كما في قصة « مكان نظيف جيد الإضاءة » . أو تعبيراً لا يدركه أحد غير القارئ الذكي (الفطن) كما في قصة سارة أرون جيورت Sarah Ome Jewett « طائر البحر الأبيض » . أي أن الشخصية تتحرك ، بصرف النظر عن حجم التحرك . من حالة من الجهل النسبي إلى حالة من المعرفة النسبية . (مارلر ١٩٧٣ ، ٤٧٩) .

ويعد نموذج لحظة « اكتشاف الحقيقة » الآن هو نموذج القصة القصيرة ، كما يعد نموذج « طريقة الحياة » .. نموذج الرواية . ولكن هذين النموذجين ليسا من قبيل النماذج المبدئية ، وليس هناك ما يدعو إلى أن نعتقد أن النماذج التي لا تتوافق مع هذا النموذج أو ذلك . تعد بشكل مباشر غير عادية أو متحررة . وأقصى ما نستطيع أن نفعله . هو أن نتحدث عن تلازم القصة القصيرة ولحظة « اكتشاف الحقيقة » والرواية وطريقة الحياة بوصفها اتجاهين معروفين أو شكلين محتملين . وما أريد أن أطرحه هنا . هو أن هناك علاقات قياسية تتجاوز هاتين المجموعتين من العلاقات . وأن الربط بين شكل القصة القصيرة . وحبكة لحظة « اكتشاف الحقيقة » . كان إلى حد ما ، محمداً بشكل مسبق بالربط بين شكل الرواية والحياة .

والإرتباط قائم على أساس أنه ما دامت القصة القصيرة صغيرة الحجم ، فإنها لا يمكن أن تروي قصة حياة كاملة ، بل يمكنها أن تشرح جزءاً أو شرعاً من الحياة . وكما استطاعت إنتاج أشياء من الحياة بأكملها من هذه الشرائع أو الجزئيات ، كانت القصة أقرب إلى الرواية ، وكانت القصة أكمل . وقد صرح ل . أ . ج . سترونج M. A. G. Strong « ما يبدو منذ أربعين عاماً ، عندما قال إن كاتب القصة القصيرة قد يعطينا فقط قطعة أساسية من الفيديا ، يمكننا أن نرى من خلالها الخوف كاملاً ، لو كنا على قدر كاف من الإدراك » . (سمرز ١٩٦٣ : ٤٢) إن هذا الاتجاه ، قد تأثر بما يدغمه أبان واط Ian Watt بأنه متعلق أساساً « في شكل الرواية بصفة عامة ، هذا المنطق أو العرف المبدئي ، هو أن الرواية تقرير واقعي للتجربة الإنسانية » . (زوهبرجر ١٩٦٦ : ١٢٥) ويقتضد فرانك أوكونور أن الحياة ، « شكل جوهري » للسر الروائي ، وهو يفترض ، في الوقت ذاته ، أن ذلك الشكل لا يتوفر للقصة القصيرة :

« ولا يوجد شيء يطلق عليه الشكل الجوهري عند كاتب القصة القصيرة ، لأن الإطار الذي يستخدمه مرجحاً له ، لا يمكن أن يشمل الحياة الإنسانية بجمال . إن عليه أن يختار النقط التي يستطيع بها الاقتراب من الحياة ... في التكوين العادي تقدمه لنا حياة الفرد ، لا بد أن يبحث كاتب القصة - دوماً - عن تكوينات يمكنها أن توحى بشمولية الحياة .

ولذلك يختلف كاتب القصة القصيرة عن الروائي ، على أساس أنه يجب أن يكون فناناً أصغر ، ويجب أن أصغر - في ضوء الأمثلة التي سبق أن قلعتها - أنه يجب أن يكون كاتباً درامياً أكثر من الروائي (أوكونور

الحب والذي يمسك بالأجزاء بعضها إلى بعض ، ولذلك قلدي كاتب القصة القصيرة حورية أكبر من الروائي » . (سمرز ١٩٦٣ : ١١) . وهنا أيضاً ، يتركز الاختلاف الجوهري بين النوعين على خاصية الطول النسبية ، ويضاف إلى ذلك ما نلاحظه من أن ما يبرز يقدم نفسياً اجتماعياً لطول كل من النوعين ، ذلك أننا نحتاج لقصة حب لإضافة عنصر التشويق إلى النص الطويل ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تضييق شكل بحث ، فنحاول أن تشويق قصة الحب المطلوب لوصول الأجزاء بعضها ببعض .

إن المنهج المنسج للدفاع عن استقلالية القصة القصيرة وذاتيتها هو أن نصفها دون لجوء إلى أحد الأنواع الأخرى . ولكن من الواضح أن مثل هذا المنهج سيكون أكثر تقليداً ، هذا لو كان ممكناً على الإطلاق : إن التناقضات التي نجدها في المناقشات التقليدية ، تلعب - على الأقل بشكل ضمني - إلى تهيئة القصة للرواية ، بالرغم من رفضها لذلك علناً . ونحن لنا أن نشكر أولئك المدافعين الأوائل ، لأننا يمكن أن نتجاوز موقفهم الدفاعي الآن ، إلى إدراك علاقة التبعية (لا الاشتراك) بين القصة القصيرة والرواية ، والاعتراف بها ، وأود أن أذكر ثنائي نقاط تؤدي إلى زيادة فهمنا للقصة القصيرة . والفكرة العامة وراء كل هذا ، أن بعض الأبنية ، والموضوعات ، والتقاليد القصصية ، والواجهات النقدية المرتبطة تقليدياً بالقصة القصيرة ، ترتبط بها للأسباب التالية : (١) لأن الجميع ينظرون إلى القصة القصيرة ، ضمنياً ، على أنها غير كاملة وجوئية بالنسبة لشمول الرواية وكما لها .

(ب) إن القصة القصيرة قد أعادت استخدام مواد سبق استيعادها من الرواية ، لأن قيمتها قد انخفضت من الجانب الأدبي أو الاجتماعي . إن الفرضية التاريخية التي تثار عن ذلك ، هي أن الرواية قد وصلت مركزها في القرن التاسع عشر ، بينما تحولت القصة القصيرة إلى « نوع مقابل Counter genre »^(١) للرواية ، ويؤرخ لظهور القصة القصيرة الحديثة ، عادة فيما بين ١٨٣٥ و ١٨٥٥ ، على أنها تدعم لملائمة جديدة بين نوعين ، أكثر من كونها ابتكاراً لنوع جديد . في القضاء الأوسع الأول سأحاول أن أفحص « عدم اكتمال » القصة القصيرة بالنسبة للرواية .

القصة الأولى :

فحواها أن الرواية غالباً ما تقص حياة كاملة ، بينما تروي القصة القصيرة جزئية من الحياة .. وإحدى البنيات القصصية التي توجد بكثرة في القصة القصيرة هي البنية التي تعرف بـ « لحظة الاكتشاف » moment of truth وترتكز قصص « لحظة الاكتشاف » على نقطة واحدة ، تتمثل في أزمة تصطدم بها حياة الشخصية الرئيسية ، أزمة تؤدي إلى إدراك أساسي يغير من حياة الشخصية إلى الأبد . ومن الأمثلة التقليدية على ذلك ، قصة جويس « وراي » وكل قصصه المنشورة في مجموعة « أهالي دبلن » ويعتقد كثير من النقاد أن « لحظة الاكتشاف » هي البنية الأساسية الموقرة للقصة القصيرة . ويقول روبرت مارلر Robert Marler وهو يعلق على ميخائيل Melville

(٥) تستخدم القصة Proposition - من هذا الباق - بمعناها المنطقي حيث تشير المنطق - إلى كل فرد من نسبة إلى شيئين بحيث يتبع حكم صدق أو كذب كما يقول ابن سينا في كتابه « الشفاء » .

١٩٦٢ : ٢١ - ٢٢) ولقد لعب الكتاب - في كل من التوعين - على هذين الزوجين من العلاقات: الرواية / الحياة ، والقصة القصيرة / لحظة كشف الحقيقة . ولقد كانت رواية **فريجينا وولف «مسز دولوي Mrs. Dalloway** ، محاضرة واضحة للرواية التي نصف قصة حياة متتابعة . وهي من ناحية الحجم رواية تكشف عن جزء أو شرعة من حياة البطل في يوم واحد ، وتنتهي بلحظة الحقيقة ، ويبل **هينجواي** التدايعات بعضها فوق البعض الآخر ، ليكشف عن «الحياة السعيدة القصيرة لفرانيس ماكومبر» **The Short Happy Life of Francis Macomber** ولا تدم حياة ماكومبر السعيدة ، المتناقضة لحياته كلها . سوى دقائق قليلة . تتمثل فيها لحظة اكتشاف الحقيقة ، لتصبح الحياة القصيرة قصة قصيرة .

ولابد أن أوضح أن هذا التلازم بين الكل والجزء ، أو الشرعة والحياة ، ليس ارتباطاً ضرورياً ، فلو عدنا إلى مثال سابق ، وجدنا أننا لا ننصو القصيدة القصيرة أقل اكتنا من القصيدة الطويلة ، وليس الضروري . أو الحتمي ، أن نرى النوع القصير تايها ما - أو جزءا ، أو شقيقاً أصغر . لنوع مقابل أكبر ، وليس ذلك ضرورة علمية ناشئة عن قصور داخلي في الأشكال الأدبية ، فالشكل الأدبي للرواية ليس - بطبيعته - أكبر من بنية لحظة اكتشاف الحقيقة ، وليست القصة القصيرة - داخليا - أقل من أن تستخدم لتصف حياة بأكملها ، ليس ذلك من قبيل الضرورة المنطقية أو العلمية ، ولكنه واقع التاريخ الأدبي . ذلك لأن القصة القصيرة قد تطورت بشكل حدته الرواية جزئيا . وحسب القواعد الروائية الشبعة ، فإن لحظة الحقيقة تعد بصفة خاصة وسيلة جيدة للسر ، لأنها تساعد الكاتب على الإسقاط ، سواء إلى الخلف أو إلى الأمام ، عبر الحياة بأكملها : «طوال حيائي كنت «دس « حتى حدث «دي « ذات يوم ، وبعد ذلك تحولت إلى « ز » طوال البقية الباقية من حيائي » . ولذلك فالقصة القصيرة ، التي تتميز بالجزئية . قادرة على تحقيق قدر من شمولية الرواية وكلاهما .

ويمكن للفرضية السابقة أن تفسر إحدى الحقائق الأدبية الشائعة في نقد القصة القصيرة ، وهي أن القصة القصيرة تعتمد على الإيماء والتلميح بينا تستخدم الرواية التصريح ، يقول هـ. أ. بييس H. E. Bates مثلا :

«استطاع هينجواي أن يترك أهم الأشياء بالنسبة لكاتب القصة القصيرة ، وهو أنها من الممكن أن توحى على الورق بأشياء كثيرة إلى أبعد حد دون التصريح بها . واستطاع أن يتمكن تمكنا كاملا من فن التلميح . ومن أن يجعل كل تركيب يلح على شيئين محققين تماما أو أكثر . وذلك عن طريق نقل الانفصالات والحوار العالم دون اللجوء إلى أدنى مظاهر الوصف ، ويروى ذلك على أكثر من نصف ما يصنع حرفة كاتب القصة القصيرة» (بييس ١٩٤١ : ١٧٧) .

ويقول فرانك أوكولير ، بطريقة مشابهة . «إن خلق إحساس باستمرارية الحياة هو الشيء المطلوب في الرواية . ولكننا لا نواجه ذلك في القصة القصيرة . إذ نحاول فقط أن نلمح إلى استمرارية الحياة أو نوحى بها» (صمير ١٩٦٣ : ١٠٠) وليس الغريب في كل هذه الكتابات هو ما يقولونه عن القصة القصيرة ، بل ما يقولونه عن الرواية

من أنها «تقدم كشف حساب دقيق» ، وأنها تخلق الإحساس بالحياة بأسلوب آخر غير الإيماء والتلميح . مثل هذه الكتابات والتعليقات تبدو وكأنها محاولات لإلقاء ضوء على فكرة أن القصة القصيرة تفتقد المساحة الداخلية ، وأنها تحقق الاكتنا بالإشارة فحسب إلى ما وراءها . ولكن الذين يفعلون ذلك يقدمون صورة تكاد تكون مضحكة للرواية .

القضية الثانية :

تتناول القصة القصيرة شيئا واحدا بمفرده ، في حين تتناول الرواية أشياء كثيرة ، وتعد هذه القضية مقابلا إيجابيا للموقف المحدد في القضية الأولى . ومن هذا المنطلق نود أن تؤكد أن كلمة نوع هي كلمة مفرد ، أو كما يقول يو : «يجب أن يتم الكاتب بإحداث أثر مفرد» (يو ١٩٦٧ : ٤٤٦) ، أو ما يترق «بالتدريج» : «القصة القصيرة تتناول شخصية مفردة أو حدثا مفردا ، أو انفعالا مفردا ، أو مجموعة منفعالات ناجمة عن موقف مفرد» (صمير ١٩٦٣ : ٩٥) ، أو تعريف جون ميلتون بيردان John Milton Berdan للنوع على أنه «حادثة درامية مفردة متوالة فلا يمكن فصلها» ، والذي يضيف إليه أن كلمة مفردة لها مكان حقيقي في التعريف ، ذلك لأنها غير «الحكاية» عن القصة القصيرة : بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية» . (بيردان ١٩٣٢ : ٥) .

وتتأهل أعادة هذا الجدل ، بشكل عام ، مع ممارسة القصة القصيرة . فن الطبيعي أن نجد القصص القصيرة مبنية حول رحلة بحث محدودة ، أو حدث اجتماعي محدد ، مثل حفلة عيها ، أو رحلة ، أو جنازة ، أو عملية شت ، أو أي جزئية مغلقة محددة . ومن ملاحظ القصص القصيرة أن تعرف نفسها بعنوان عن شخص مفرد ، مثل «الضابط الروسي» ، و «المرأة الزانية» ، و «زوجة الصيدلي» وما إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه من الخطأ أن نرض مثل هذه الأحادية إلى مرتبة الخصائص المميزة للنوع . فمثل سبيل المثال ، استطاع ل. إ. باور A. I. Bader . بكاء أن يترك أنه من المؤلف في القصة القصيرة أن نضع حدين متوازيين أحدهما في مقابل الآخر ، كما يحدث ، مثلا ، في قصة مويسان «الرحلة الريفية» ، أو في قصة جين مانفيلد «حفل الحفيلة» ، بالرغم من أن عنوان هاتين القصتين يدل على أنها تتناولان حادثة مفردة صمير ١٩٦٣ : ٤٣) .

ومرة أخرى ، فالنقطة التي أود أن أؤكد لها هنا ، هي أن أن إلحاح بممارسة القصة القصيرة ونظريتها علم ، وحيدة الانطباع والحدث .. الخ ، إنما هو أمر ناجم عن تأثير مباشر بالرواية ، إذ كان على القصة القصيرة أن تبحث عما هو أقل وأصغر . وملاحظة بيردان بأن معيار الإفرادية لا ينطبق على الحكاية ملاحظة ذكية ، لأن الحكاية لا تكن قط في وضع النوع للمقابل Counter genre للرواية . وعندما حدث ذلك تحولت إلى «القصة القصيرة الحلقية» .

القضية الثالثة :

القصة القصيرة مجرد عينة ، بينا الرواية تمثل الشيء كله . وتتناول هذه القضية اتجاه القصص القصيرة في تقديم نفسها ، من خلال عناوينها ، بوصفها عينات أو أمثلة على صنف أهم وأضخم . وهذا أسلوب آخر ، يحاول القصة أن تضع نفسها به ، في إطار شيء أكثر اكتنا خارجا أو وراءها . ومن الأمثلة على تلك القصص

ويقول هـ. س. كاتى H. S. Canby «إن الرواية قد تطورت بشكل واسع في القرن الثامن عشر، بينما استمرت القصة القصيرة تابعة للمقال، والقصير استخدامها على المواقف أو الحجب. وفي ذلك العصر قصر استخدامها - كما لم يحدث - على الأغراض التعليمية والإرشادية. وكان مداها قصيرا للغاية، بينما كان نجاحها مقطوع النظر» (كاتى ١٩١٣ / ٢٦) ويظل التمثيل بالعلم - خارج إطار الأدب القصصى - الغرض الأساسى الذى يستخدم فيه السرد، كما هو الأمر في الصحف والمعارك الكلامية، ولعل ذلك من أهم وأوضح مناطق اللقاء بين الأدب وأنواع كثيرة أخرى من الخطاب أو النصوص. ويكون النص التمثيل دائما - خارج نطاق الأدب - جزءا من سياق أكبر، ولا يكون كالا كاملا. وكذلك تكون القصص التمثيلية القصيرة غير مكتملة، وتبقى في الغالب من خلال عناوينها، سياق أكبر يمكن أن تفهم منه.

القصة الروائية:

الرواية نص كامل، أما القصة القصيرة فليست نصا كاملا، وتشير هذه القصة إلى الحقيقة المادية المدعومة بأن الرواية تمثل كتابا (أو كتابا) كاملا، بينما لا تكون القصة القصيرة كذلك أبدا. وعليها ما تطبع القصة القصيرة بوصفها جزءا من كل، سواء أكان ذلك مجموعة من القصص القصيرة أو مجلة، تمثل مجموعة من النصوص المتنوعة، باستثناء ما يحدث في المدارس، حيث تقرأ القصص القصيرة المفردة عادة كجزء من تدريبات واسعة على القراءة.

وبالرغم من أن ذلك ليس عاما محمدا، فمن الممكن أن ندعم فكرة أن القصة ليست نصا قائما بذاته وبصفة النظر القائلة بأنها جزء من كل. وإذا كنا نبحث عن عامل موضوعي نعلق عليه مسألة مفاهيم الطول والقصير، فيسكون هذا العامل - على أية حال - هو عدم كونها كتابا مكتملا، ولعل ذلك تمييز أكثر أهمية من التمييز التقليدي «إذ إنها يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة».

وأعود - الآن - إلى مجموعة أخرى من الخصائص العامة للقصة القصيرة، لا تربطها يكون القصة القصيرة غير كاملة في ذاتها، أى أعود إلى مرتبتها باعتبارها نوعا أصغر أو أقل شأنا من الرواية.

٥ - الموضوع:

وكما تستخدم القصة القصيرة للتجريب في إطار الشكل الأدبي، فهي تستخدم أيضا لتقديم قصص موضوعات جديدة في المجال الأدبي، وقد سبق أن أشار برت هارت Bret Harte إلى هذه الوظيفة للقصة القصيرة، في مقال عن أصول القصة الأمريكية القصيرة، ولقد دار هارت إنه كتب قصته «خط المسكر الصاحب» ، لأنه حين كان عمرا لمجلة أوفر لاند مثل Overland Monthly لم يجد شيئا صائبا وجماليا بين يديه يبرز كما هزته الحياة حين كان طالبا يهرب من المدرسة، ثم طموسا شابا يعيش بين مجموعة من رجال المناجم. (سمرز ١٩١٣ : ٨) ويقتض حارت أن القصة الأمريكية القصيرة قد حدثت نهاية سيادة النموذج الإنجليزي على الأدب الأمريكي حيث وكان للأدب غير متطابق مع الجاهل الحشنة، غير المحضرة، التي ساهمت في صنع تاريخ بلادها. وحتى لو استخدم هذا الأدب

القصيرة، من نوع يوم في حياة فلان أو إعلان، مثل «يوم عيد الميلاد في محطة السبينة البخارية»، أو «السيد جونز يذهب إلى المعرض»، «يوم في الريف»، «وفي المنزل» حيث لا يكون المهم هو الأحداث ذاتها، بل غنية الأحداث.

وهنا يمكن أن نقول إن القصة القصيرة تختلط في ذلك بالرسم التخطيطي أو الاسكتش Sketch وهو نوع آخر يفرض عدم اكتماله من اسمه نفسه، وهناك أيضا نوعيات الشخصيات مثل «طيب الريف» و«الفنان الجامع»، و«رجل الزحام» و«الرجل الذى عاد شابا»، و«يونس أو الفنان يعمل»^(١) وهناك قصص الرموز، التي تقدم بطريقة سائرة على أنها نماذج للأخلاق الاجتماعية أو الأخلاقية مثل «الحزن»، و«صوم الحظ»، و«السياسة» و«الدين» و«الحاجات»^(٢).

وأحيانا، يكون التعميم صنفا من صنف القصة، مثل «قصة جملة»، و«قصة عيد ميلاد»، و«قصة مهاجر»، و«قصة فتاة المزرعة»^(٣) أو قصة فيلان توماس «قصة» تلك التي يعتز الكاتب عن ماديتها في الفقرة الافتتاحية بقوله. «أطلقوا عليها اسم قصة إن استطعتم، فليس لها بداية أو نهاية حقيقية، وهناك قليل جدا في الوسط. فهي ليست سوى حكي عن نزعة بالأنبياء الساسي ليوم واحد في برزت كول، التي لم يصلها الألويس، وقد حدث ذلك وأنا في غاية الظرف والانسجام».

وأكثر شيوعا من ذلك، القصة المنونة بنص، سواء كان ذلك النص نكتة، أو كليشة، أو مثل، يفهم منه أنه يمثل القصة، وذلك من الوسائل المشغلة عند فلايتري أوكفور Flannery O'Connor، المشهور بقصص «من الصعب أن تجد رجلا طيبا»، و«أهل الريف الطيبون»، و«كل ما يعول لاهد أن ينطق» وذلك شائع للغاية. وإذا قرأنا مجموعة النصوص الساسي Andrew Salkey من القصص القصيرة الكاربتية، مثل «في إنجلترا، يا صديق، لاهد أن تحب الحيوان» و«بلدتر» و«أى عاتق قانوني» و«الطيور على أشكالها تقع» و«في هذه الأمثلة نرى أن القصة القصيرة ترد إلى نطحن من أسلافنا المرموزين، فأول مثال على القصة الأخلاقية وقد تحولت إلى عنوان، أما الثانية فهي مثال على النوع المقابل، كالنكتة مع تعليقها الفكاهي.

ومن الملاحظ الكاشفة عن القصص القصيرة من هذه النوعية، بأن الشخصيات لا تحمل أسماء حقيقية، أو تحمل اسمها الأول فقط مثل بارتلي الكاتب. وذلك مما يمارض بشدة، مع الترات الروائي الذي يقدم شخصيات ذات أسماء كاملة، خصوصا في عنوان القصة، كى يعرف القارئ «أى هذه الشخصية» هي بؤرة اهتمام الرواية. ويعد الانجاء، إلى عدم تسمية الشخصيات في القصة القصيرة، نوعا من التعميم يعلن عن تأثر بالكتاب المقدس.

ولا يرجع الانجاء إلى التمثيل في القصة القصيرة إلى القصص التمثيلية في القرون الوسطى، أو إلى المواقف والأمثال الدينية في الكتاب المقدس فحسب، بل يرجع - بالمثل - إلى الأناجيل القصيرة في دوريات القرن الثامن عشر اللندنية مثل السبيكتور The Spectator والرامبلر The Rambler التي تختلط بالمقال غالبا.

رياح التغيير العارمة القادمة من المثلث ، والتي تحمل معها أنبياء القيم الأخلاقية ، هذا بالإضافة إلى ضيق الحياة وجفافها في مدينة صغيرة . إن هذه «القفصاوية الجليدية» لويتزبرج أزهواي يمكن أن تنقل إلينا - بدقة وبوسيلة مثيرة للفضول - «الازدواجية التي تتمثل في المظهر السطحي للكل الجمعي» . والعزلة الحقيقية الكامنة وراء هذا المظهر» (ريد ١٩٧٧ : ٤٧ - ٤٨) ويشرح لنا تعليق ريد العلة وراء اختيار مجموعة القصة القصيرة ، دون الرواية ، لتصوير الحقل في مجتمعات الحدود (النائية) أو في مجتمع يتحلى في مواجهة الحداثة .

ومن الواضح أنه سواء كان موضوع العمل الأدبي أساسيا أو هامشيا ، وسواء كان - موضوعا سبق تناوله أم لا ، فإنه موضوع ذو أهمية رئيسية لما يدور في المجتمع خارج سياق الأدب ، أضحى أنه له علاقة بالقيم والواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي . وفي بعض الأحيان تقوم علاقات جدلية بين الأنواع الهامشية والموضوعات الهامشية . ولذلك نجد القصة القصيرة تستخدم غالبا لتصوير خبرات الطفولة وتجاربها مثلا (تمثلة في قصة جويس Joyce ارابي Arabi ، وقصة كورتاز Cortázar «نهاية اللعبة» ، وقصة لورانس Lawrence «فاثر الحصان» ، وقصص كثيرة بقلم فوكسر Faulkner أما الروايات التي تتناول تجارب الطفولة وخبراتها . فهي نادرة نسبيا ، فها عدا أنماط الروايات المتخصصة (النادرة) مثل قصص البيكاريسك . أو (رواية تكوين الشخصية) . وقد يكون مثل هذا الاتجاه ناشئا - بطول وعصر التشويق ، فنظور الطفل - غالبا . ما يكون سادجا ، أولا يكشف الكثير ولا يحتمل التعامل معه في رواية كاملة ، لكن ذلك لا يعني القول بأن خبرات الطفولة وتجاربها لا تعتبر كافية - بل المثلث الكافي في الحجم ، أو أنها تعتبر أساسا غير كاف للرؤية الشاملة ، التي تقدمها الرواية . وللقصّة القصيرة ، أيضا ، ثرات طويل في التعامل بنفس الطريقة مع الحياة الريفية أو القروية ، وهذا الاتجاه ثابت ذو تاريخ طويل في روسيا وعند الحديث عن القصة القصيرة في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا - يلاحظ ايان ريد :

«وليس من أهم صفات أولئك الكتاب الذين ذكّرناهم أعيرا (يعني هوبه ، وفلوير ، ومويسان) اهتمامهم بالموضوعات الريفية والناس البسطاء ، فمن الممكن للرواية تصور مثل هذه الأنماط الاجتماعية المعقدة التي امتلكت بكثرة إلى حياة الحضر ، ولكن القصة القصيرة بثلث مناسبة تماما ، لتصوير الحياة الإقليمية ، أو حياة الأفراد الذين - بالرغم من إقامتهم في المدينة - عاشوا وكأنهم مغربون» (ريد ١٩٧٧ : ٢٤٥) .

ويوسى تعليق ريد بتفسير اختيار موضوعات معينة ، على أساس نوع الإسكانات الأدبية الطبيعية أو الجوهريّة الكامنة داخل الموضوعات الأدبية المتنوعة . وعلى ذلك ، فإن الحياة الريفية صغيرة ، وهي لذلك مناسبة للأنواع القصصية . ولكن من الضروري بالطبع ، أن نرى مثل هذه الآراء تعبيرا عن القيم التي تتسمك بها . طبقة معينة امتلكت النوعين ، واعتبرت الرواية هي الوسيلة الأفضل للتصالح مع مجالات من الحياة والتجارب ، اهتمت بها أكثر من أى شيء . عندما يجين الوقت

أحد نماذج الشخصية الأمريكية ، فإنه يستخدما غطاء لإبراز بطله ذي الطابع الإنجليزي الواضح . وفي مناطق أخرى كثيرة من العالم . نجد أن القصة القصيرة كانت تستخدم لتقديم أقاليم أو مجامع جديدة في أدب قومي راسخ أو أدب قومي ناشئ . وذلك في فترة انحسار المد الاستعماري . ففي فرنسا ، استطاع موبسان من خلال القصة القصيرة - أن يحطم المحاذير الخاصة بالجنس والطبقة . وظهرت القصة القصيرة كنوع من الأدب النثري البارز في إرساء قواعد أدب إيرلندي حديث ، واستطاع من خلالها جويس وأوفلاهورتي O'Flaherty ، وأوفاولين O'Faolain ، وأركونور O'Connor ، ومور Moore ويلفيم Lavin أن يصوروا الحياة الإيرلندية الحديثة ، ويسجلوها ، وقد كان للقصة القصيرة دور مشابه في ظهور الأدب الحديث في الجنوب الأمريكي . وفي كندا ، صور ستيفين ليكوك Stephen Leacock الحياة في مدينة صغيرة في أونتاريو في فترة ما بعد الاستيطان في قصصه الفكاهية ، كما قدمها اليس مونرو Alice Munro في أعماله الأكثر جدية في مرحلة متأخرة وفي أمريكا اللاتينية ، قدم هوراشيو كويروجا Horacio Quiroga في قصصه القصيرة ، الحياة الاجتماعية الهامشية على حدود غابات الأرجنتين ، وفي بيرو صور خوزيه ماري أرجويداس Jose Maria Arguedas الحياة المتنوعة الحديثة ، قبل أن يبدأ في كتابة الروايات . في مثل هذه الكتابات الإقليمية (أضحى أنها هامشية بالقياس إلى بعض المدن الكبرى) يرى المرء موضوع علاقات القصة القصيرة بالرسم التخطيطي (الاستكش) ، ذلك النوع الأدبي الذي تخطته القصة الآن ، والذي يصفه راي وست بأنه «وسيلة رومانسية لإضفاء الإحساس بالأماكن النائية» (سمرز ١٩٦٣ : ٢٨) ومن ناحية أخرى . وربما سببا نحو الإسكانات الريفية للرواية ، استطاعت القصة القصيرة الظهور أيضا في المفاصل الإقليمية . ومن كتاب القصة القصيرة الذين ذكّرناهم ، كتب خمسة منهم مجموعات قصة قصيرة تعتمد على مكان أو إقليم معين مثل ويزبرج Wiesenberg ، وأوهايو Ohio ، أو أهال ديلن Dailners (جويس ، أهال ديلن ، وليكوك : «دروس تخطيطية تحت أشعة الشمس» ، ومونرو «حياة بنات ونساء» ، وكويروسا Los desterrados ، وارجويداس «Elayla») وتضع هذه المجموعات ، إلى حد ما ، الطريق إلى إرساء شخصية أدبية مستقلة للإقليم أو جماعة معينة ، وتحدد هذه الشخصيات الأدبية للمাত্র الوصفية لأنماط الشخصيات المختلفة ، والسياقات الاجتماعية والاقتصادية ، وتفتح فرصة الاحتكاك والصراع مع مجامير لا تعرف الإقليم أو لم تعرفه عن طريق الكتابة . ولكن مثل هذه المجموعات من القصص القصيرة ، تستخدم أحيانا لتوصيل منظور اجتماعي عميد أيضا ويقول ايان ريد عن استخدام شيروود أندرسون للقصص في ويزبرج أوهايو ، مثلا : «يتم نحاش البيئة المتحركة الاستعمارية للرواية عن قصد ، فقد قال أندرسون أنه يبحث عن بيئة فضفاضة جديدة ، تليق بنوعية المادة التي يود أن يضعها في قصصه . وشخصيات أندرسون معزولة ، وقلقة ومجنونة ، وتفتقد التماسك والترابط الاجتماعي في مدن وسط الغرب في الولايات المتحدة ، ويصعب الاتصال الاجتماعي بين الشخصيات ، ولو لحظات ، فمدينة ويزبرج عند بفترة من التآكل الإنساني ، لسيه

استخدامها مثلاً يشيع استخدام الأشكال والصيغ الشفاهية. فظهر مثلاً - مذكرات الرحلات في قصة بو «محطوفة في زجاجة» و الخطابات في قصة كورتازار «خطاب إلى شابة في باريس» - والمذكرات الشخصية في كثير من قصص جيمس - والخطاب الأكاديمي في قصة كالفاكا «تقرير إلى الأكاديمية» وهنا يظهر الاختلاف والتشابه بين الرواية والقصة القصيرة مرة أخرى. فالأشكال والصيغ الكلامية لم تستخدم كثيراً في الرواية - بينما الأشكال والصيغ المكتوبة شائعة في كل من الرواية والقصة القصيرة.

إن تراث الشفاهية في القصة القصيرة ذو دلالة خاصة - خصوصاً في الثقافات التي تمثل الأمية فيها الباطن الشائع - أو حيث تكون لغة الأدب المتراضع عليها - هي لغة الطبقة المستقلة - ومن الأمثلة على الحالة الأولى قصص الكاتب المكسيكي خوان رولفو Juan Rulfo ففي مجموعته الوحيدة لروائع القصص القصيرة (رولفو ١٩٦٧) يتخذ معظمها أشكالاً للونولوج الدرامي والحوار - مثل مونونوج الأب الذي الذي يعمل ولده المحضر إلى الطبيب - أو حوار بين أب وولده في رحلة عودة من محاولة فاشلة للهروب إلى الولايات المتحدة - وتمثل الحالة الثانية - أي تصوير اللغة الشفاهية لممارسة اللغة الأدبية المتراضع عليها - قصص الكاتب الزنوج الأمريكيين - مثل توني كاد بامبارا Toni Cade Bambara وسونياسانثيز Sonia Sánchez (انظر سانكر ١٩٧٣) أو الكاتب الكريبيين مثل صامويل سيلفون. وروينسون (انظر سالكي ١٩٧٠).

لا تمثل القصة القصيرة في مثل هذه السياقات حيزاً صغيراً للتجريب - ولكنها نوع أدبي - يشيع فيه استخدام الكلام الشفاهي غير المتراضع عليه (لغة السوقة) - واستخدام الثقافات الشعبية والإقليمية - والتجارب الخاطمية - وهي أنسب نوع لتجليل معظم الأحداث الكلامية الشفاهية - وتعد الشفاهية واحدة من أهم العناصر التي تساعد على ازدهار القصة القصيرة في الآداب العالمية - والكثير من آداب أمة العالم الثالث وشعوبه - حيث تعد القصة شكلاً أدبياً أكثر جاذبية عنها في بقية دول العالم.

٧ - التراث القصصي :

غالباً ما تفصل بين التراث القصصي (النص القصص) والرواية - كما يقول إيتنباين في تسميته السابق - فإن أصول الرواية تعود إلى التاريخ وأدب الرحلات - بينما تعود القصة القصيرة إلى الحكايات الشخصية والأدب الشعبي - وهناك قدر كبير من الخلفية في مثل هذه الآراء - وكما قلنا من قبل - فإن الرواية تعود إلى التاريخ والوثائق - بينما نجد في القصة القصيرة إحياء لبقايا التراث القصصي الشفاهي - والشعبي - والديني - مثل الحكايات الخرافية - وقصص الأشباح والهابوط - والقصة النبوية أو الخلل - والقصص الأخلاقية - وقصص الحيوان - ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائماً في الثقافة الشفاهية - وفي التصور الدينية - وفي أدب الأطفال - وقد استطاعت القصة القصيرة أن تستوعب كل هذه التراثات في الأدب بصفة عامة - كما حدث في القرون الوسطى - حيث استطاعت القصص الدينية أن تستوعب كل أنواع القصص القصيرة باستثناء القصص الإباحية (كاني ١٩٦٣)

ليطوهر سيادة ما يطلق عليه فرانك أو كنور «الجماعات السكانية المغفورة» - تعلم القصة القصيرة كذلك خشية المسرح - وتستطيع أن تقدم تفسيراً مشابهاً لكون القصة القصيرة تستخدم غالباً في عصر العالمانية - لتكون عملاً خاصاً للعجب والغريب - أثنى الموضوعات التي احتقرتها الرواية وأهلها واعتبرتها موضوعات هامشية - ذلك لأن الرواية في هذا العصر كانت قد اختصت نفسها بتناول الواقع.

٩ - الشفاهية :

وذلك اتجاه آخر مستمر ومتصل في القصة القصيرة - وهو يتراوح بين استخدام صيغ الكلام العامية الشفاهية في لغة القصص - (ومن الأمثلة على ذلك قصة جيمس Beldonald Holbein «أقصص أخرى» وبين قصص تتضمن في داخلها القصص الشفاهي (ومن الأمثلة على ذلك قصة تشيكوف Gooseberries جوسبري - وبين قصص يكون النص كله فيها كلاماً نصياً - يرد بضمير المتكلم في موقف كلامي - (مثل قصة بو Poe «القلب الذي يروى الأسرار» وليس الأسلوب الشفاهي شائعاً في القصص ذات الطابع الرثي أو الشعبي - مثل ليسكوفيان سكار - فحسب - ولكنه شائع أيضاً في القصص ذات الطابع العلمي مثل أعمال بو - وولف - وكالفاكا - وكورتازار - وبردجس - ويمكن استخدام هذا الأسلوب في الرواية أيضاً - كما نجد في أعمال كونراد - وفوكز - وأعمال كتاب أكثر حداثة مثل غويا جوماراس روزا João Guimarães Rosa (في عمله التي الرائع «على الشيطان أن يبلغ في الأراضي الخلفية» - أو أعمال روبرتسون دبليس Robertson Davies «للأية ديفورد» - ولكن الشفاهية ليست اتجاهها بارزاً أو ثابتاً في الرواية - كما هو الحال في القصة القصيرة - والاتجاه السائد في الرواية - دائماً اتجاه نحو الكتابة والكتب - وقد ولدت الرواية - كما يشار عادة - مؤكدة طبيعتها الكتابية - - ولكن من الروايات المبكرة أصول مكتوبة - مثل محطوط دون كيشوت - وعطابات بامبارا والخطابات المحطوة - أثنى مذكرات مول فلانلوز - وصفحات ترستام شاندني الملطخة بالخير - والاستخدام الساخر للكتابة اللاتينية في نوم جومز - وكانت الروايات الأولى تحظى بالكلمة المكتوبة والتدوين - وتستجيب لها - فالروايات الأولى أعادت استخدام أصوات

الكتابة الزيمية كالحال في الوثائق (وفي التزيينات الحديثة من التراث الروائي - يسخر الروائيون من هذه الأصوات الزيمية مثل رواية كورتازار Cortázar هوبسكوتش Hopskotch ونايوكوف Nabokov التيران الشاحبة Pale Fire وروايات روب جريسي - ولكن ما زالت هذه الأصوات تحتل مركز الصدارة) ويعد استخدام الكلام - الأثني مكانة - في الأنواع الأدبي - كما نرى في الآداب القديمة عند تفسوس - ويوكاشيو - وألف ليلة وليلة - وكما نرى في التراث الشفاهي في الأدب القصصي - إلى منه أو الميت - والقصة الشفاهية الخيالية دخلت في القصة القصيرة الحديثة بواسطة الأخوين جريم - وبعد برت هارت جذور القصة القصيرة - الأنجلو أمريكية في الحكاية الشفاهية والنكتة - بينما يزدهر استخدام التراث اليهودي الشفاهي - والأخاط الكلاسيكية الشفاهية اليهودية - في هذا النوع - ولاقتصد بذلك أن محاكاة الصيغ والأشكال المكتوبة مفقود في القصة القصيرة - فهي شائعة في

خطر المكتبات من كتب عن نظرية القصة القصيرة ونقدتها وتاريخها ، على حين أنها تزدهم بالكتب التي تتناول كيفية كتابة القصة القصيرة مثل ، «**القصة القصيرة للتمتع والربح**» ، و«**كيف تكتب قصصا كثيرة لماع جيدا**» .. وهكذا . ومن الغريب أن العدد القليل من الأعمال النقدية عن القصة القصيرة ، الموجود في المكتبات ، كتب كتاب القصة القصيرة المعروفون أمثال بو ، وشيكوف ، وأوكونور وأولافلين (أنظر ريد ١٩٧٧ : ٢) ولكن أولئك الكتاب يفسنون تصانغهم الحرفية في كيفية كتابة القصة القصيرة في النقد الذي يقدمونه . ولا توجد أمثلة أفضل من ذلك على أهم قواعد النقد الحديث . هناك شيء جاد اسمه النقد الجاد ، وشيء يطلق عليه الفن الجاد ، وكلاهما في خدمة الآخر .

ولكن النظر إلى القصة القصيرة ، بوصفها صنعة وليس فنا إبداعيا ، أمر يتسم بالمبالغة الشديدة . إن ارتباطها بالأدب الشعبي ، وبالكلام ، وبالكلمة وأدب الأطفال والزرعة التعليمية ، ومفهوم النص ، الذي يتلازم مع قصصها ، كل ذلك قد يؤدي إلى عدم اعتبارها فنا ، ولكن السبب الحقيقي وراء اعتبارها صنعة هو ارتباط القصة القصيرة بالصحافة . في عالم الصحافة التجارية (على عكس الدورية الأدبية) ، تصبح القصة القصيرة لمة ورفضاً كاملاً لبداً الفن الذي انتشر في فترة الحداثة . وقد تحولت القصة القصيرة في الواقع للوقوف ضد كل هذه القيم وتحولت إلى سلعة تجارية .. إلى أن يحاول صاحبه أن يتنشق منه (ويالهلول !) وقد ينجح في ذلك . فقصص المجلات التجارية تكتب حسب الطلب ، سواء من حيث لغتها أو نبرتها أو موضوعها ، وغالباً ما تتدخل المحطات أو المجلات الأكثر أهمية التي تنشر معها ، لتفرض عليها حجماً بعينه .

إن هذه القصص القصيرة تكتب للتمتع ، فبإمكان المجلة يوحى بأن هذه القصص نوع من الاستراحة بين الأعمال الجادة . وتكتب هذه القصص للجماهير عامة ، ويكون الفرض منها أن يجتذب أكبر قدر من القراء . وتعد هذه الحقيقة في حد ذاتها رفضاً لوجهة نظر مالورمه **Mallarmé** «**الفن شيء غامض لا يتمكن منه إلا القلة**» ، فقصص المجلات تكتب لتضيق وذلك على عكس الكتب . إنها تكتب لتتحول إلى قامة بعد قرائتها . فليست هناك فرصة - في مثل هذه القصص - لإمكانية الخلود أو عدم الاندثار على هامش هذه المقالات ، إذ المحدث الأساس هو استبدال قصة بقصة أخرى جديدة في عدد الأسبوع أو الشهر القادم .. وكل شيء يدفع في طريق تطور التقنيات والصيغ وأساليب الإنتاج ، وخطوط الإنتاج ، والتكاليف والأجور الموضوعية .

ونجد أصعب الاستنتاجات ، لعملية الإجماع بالقصة القصيرة في المجلات التجارية ، في كتاب صدر في ١٩٢٩ بعنوان «**رقصة الآلات**» وفي مقابل نبرة التضامن الوطني بالقصة القصيرة ، باعتبارها النوع الأمريكي ، يحكم عليها الكاتب إدوارد أوبراين **Edward O'Brien** بأنها نخط من «**البنيات الآلية**» التي سيطرت على نمط الحياة الأمريكية والنفس الأمريكية . ويقارن الكاتب القصة القصيرة الأمريكية بظاهرتين أمريكيتين حديثتين ، وهما الآلة والجيش ،

(١٠) وقد سبق أن ذكرت الاتجاه الخليل (الذي يهدف إلى الإرشاد والتعليم) في القصة القصيرة ، والذي يرتبط بالمثل ، والذي يجده عند **بورجيس وكافكا** ، وكذلك القصة الخيالية التي خط من قدها **موبسان وخوان رولفو** ، كذلك قصص الأشباح عند بو . وهناك أيضا قصص الحيوان الخيالية التي أحيها **برونوخ هوراشيو كوبروجا** ، كما يستخدمها أيضا **حزليو كورتازار** (رسالة إلى شابة في باريس) وتستخدم قصص الحيوان الرمزية في قصص **جارجيا ماركيز Garcia Márquez** ، كما تشير إليها عناوين بعض القصص ، مثل قصص **جيه.س. الوحش في الغابة** ، و«**موت الأسد**» فالحيوان موجود في كل مكان في القصص القصيرة .

وقد سبق أن ذكرت استخدام **فرجينيا وولف** لبنية لحظة اكتشاف الحقيقة في شكل الرواية ، وقد كتبت أيضا مجموعة من القصص القصيرة التجريبية بعنوان «**البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى**» (وقد نشرت هذه المجموعة بعد وفاتها في مراحل أكتال مختلفة) وهذه المجموعة تقدم لنا مختارات من الأشكال القصصية القديمة المستخدمة في سياق حديث : لينا مثلا «**لاينا ولاينولا**» وهي من قصص الحيوان ، وقصة «**نور والبست**» الخيالية ، و«**الرجل الذي أحب نوحه**» ، وهي تمثيل وحظي ، و«**البيت المسكون**» وهي من قصص الأشباح وقصة «**الدولة والجواهرى**» وهي قصة خيالية ، هذا إلى جانب الأشكال الحديثة مثل «**شرحة الحياة مثل علامة على الحائط**» و«**بنية لحظة كشف الحقيقة مثل الفكرة**» ، وتطبق صريح على نظام الأنواع في قصة قصيرة بعنوان «**دورابا لم تكتب**» .

ومرة أخرى فإن الاحتفاظ بالتراث القصصى القديم ، في القصة القصيرة ، ليس جزيا سوى مسألة طول . ومن المؤكد أن الحديث عن علاقة أصل تتعدد مباشرة من الأصول القديمة للنوع ، أمر مهم يوازى علاقة الأصول المنحدرة من الكتابات السابقة إلى نوع الرواية . ولكن هناك إشارات كثيرة إلى أن التراث الشفاهي القديم قد اخضعت به القصة القصيرة ، لأن هذا التراث لا يتفق مع القيم الأدبية للروائيين البرجوازيين الأوائل ، وذلك بسبب شفاهيته وعلاقته بالثقافة الشعبية وبهذه التعليمية واللاواقعية ، ولذلك لم يهتم بهذه الثقافة النوع ذو المكانة الأعلى ، وتركها للنوع الأدنى . وبعبارة أخرى ، إنها ليست مسألة شكل قصير تطور إلى أشكال أخرى قصيرة .

ومن الممكن جدا كتابة روايات على غرار قصص الحيوان (منها مثلا «**سفينه المياه عذراء**» بقلم **رشارد آدمز**) وعلى غرار القصص الخيالية (مثل «**لالية الدائرة**» بقلم **تولكين**) وعلى غرار الخليل الوعظي مثل «**الحاكمة**» بقلم **كافكا** وقصص أخرى . وتعد هذه الأمثلة باستثناء قصص الأشباح ، أمثلة منزلة ومتفرقة وحديثة وغريبة للغاية .

٨ - الصنعة في مقابل الفن :

ومن أشد جوانب القصة القصيرة صعبا ، الاتجاه الغالب لروبيها بوصفها صنعة ، من الحرف الماهرة ، وليس بوصفها فنا إبداعيا . ولقد كان ذلك هو الاتجاه الغالب في العالم الأنجلو - أمريكي ، ولكننا قد نجده في أي مكان آخر . وقد يتوجب كل من اشتغلوا بالقصة القصيرة من

الجمعية بسبب قصرها ، وذلك لأنها ليست كتاباً ، وتظهر عمالة بدعيات استهلاكية هائلة . والفريق أنها تربعت على ذلك العرش براحة وسهولة ، عرش الحياة الفاضل بين الفن الرفيع والفن السوي .

ولا تحتل النقاط الثمانية الخاصة بالقصة القصيرة ، والتي ناقشنا في هذا البحث ، عمالة مغايرة لتحريف النوع . إن هذه النقاط ليست الخصائص المميزة التي يقول شارلوت سكوت *Charles T. Scott* . إنها تميز بين أصناف الخطاب تميزاً لا لابس فيه (سكوت ١٩٦٩ : ١٣١) وإذا سلمنا بتعقيدات الأنظمة والمؤسسات الإنسانية ، فإن علينا أن نسلّم بأن مثل هذه الخصائص يستحيل اكتشافها ، ناهيك عن أن تعييدها ليس أمراً مهماً . المهم هو أن ندرّك الأنواع الأدبية بوصفها تمثل منظومة أكثر من أن ندرّكها على أنها حدود لماية الشيء وسجوره . ولكن النموذج القوي الذي يبنى عليه مثل هذا الإدراك يشجع الناقدة - في الوقت نفسه - على التبسيط البالغ . إن الرشدات الصونية الصرفية لا تملّ ، تحيلاً مناسباً ، سوى عدد ضئيل جداً من المؤسسات الإنسانية . ويمكننا أن نتعرف على هذا التبسيط في اتجاهين أساسيين ، يصل أولهما بإيجاد علاقات بين الأنواع ، وهو اتجاه «صوتي» . *Phonemic* يحاول البحث عن للامح المميزة العامة للنوع . ولقد حاولت - ضمن ما حاولت في هذا البحث - أن أؤكد الارتباط المنظم بين الرواية والقصة القصيرة . ولكن هذا الارتباط - في النهاية - إرتباط يتميز في كلا التوجّهين من الآخر . ويبدو الاتجاه الثاني للتبسيط ممكناً عندما نربط بين أنظمة المعنى والقيم في المجتمع . ولقد حاولت - في هذا المجال - أن أثير عدداً من النقاط الخاصة بتجاوب علاقة الرواية - القصة القصيرة وبمجال آخرى من نسق الخطاب ، خصوصاً تلك التي تخص القيم والتجارب ولطبرات التي تعدّ معيارية ، وتلك التي تربط بلغة حاكمية . وأقترح - في النهاية - أن يكون هذان الجانبان بمثابة البوابة المستمرة لنظرية الأنواع .



ويستنتج من تلك المقارنة أن الظواهر الثلاثة «تتشكل في صفات وملاحم كثيرة للغاية» . للدرجة أنها تبدو كلها وكأنها تنتمي إلى نفس الأسرة الغربية ، (١٩٦٩ / ٢٠) . ويطور المؤلف فكرته قائلاً «إن على الأمريكيين أن يتذكروا كل الوسائل الممكنة التي تمكنهم من أن يسمروا السيطرة على هذه الآلات والبنات الآلية بدلاً من أن تخوّلهم هذه الآلات والبنات الآلية إلى عبيد لها» . (١٩٦٩ : ٧) .

ولعل هذا للمختل غريب وشاذ ، ولكن أوروبيين حق في استجابته إلى الواقع التاريخي ، وتذكرنا آراؤه في القصة القصيرة طبعاً باتجاهاتها اليوم نحو التلفزيون ، ففي العشرينات كانت القصة القصيرة ، خاصة ، هي النوع الأدبي المخصص للإنتاج بالجملة ، وهو النوع الذي لا يسمع فيه الفنان بالاستقلال أو الوقت الكافي للتأليف ، والنوع الذي ابتكرت من أجله تكنولوجيا خاصة تسعى لشد احتياجات السوق ، والنوع الذي تغلب عليه صفة المواضع والبحث عن «القاسم المشترك الأعظم» . وقد كانت القصة القصيرة ، حقيقة ، أوضح مثال على أهوال الثقافة

قائمة بالمراجع :

هايزوست ، ١٩٧٧ فنون الكتابة وفن كتابة القصة القصيرة بوجه خاص : كتاب غير رسمي ، بوسطن هوتون ميلين .
هاديكوبا ، ف ١٩٦٩ كتاب بابائون محترفون ، جبر ٣ (٣) ١٧٩ - ٢١٠
مارلر ، روبرت ١٩٧٣ وبارتلي الكاتب العمومي ، والقصة الأمريكية القصيرة-جبر ٦ (٤) ٤٢٨ - ٤٤٧ ماتيو ، باندر ١٩٠١ فلسفة القصة القصيرة ، أريد طبعه في سمرز ١٩٦٣ .
أويرلين ، مادوارد ١٩٢٩ . قصة الآلات . نيويورك :
ماكولي أوكوتور ، فرانك ١٩٦٢ «الصور المتوحدسرم تخطيطي للقصة القصيرة» . كليفلاند . ذي ورلد بيلينج كامبرني .
أوكوتور ، فرانك ١٩٦٣ مقابلة مع انتوني ويثرلي كتاب مالكونم كاولي . (حرر) كتاب يمسلون : دورية باويس للمقابلات وأريد طبعه في سمرز ١٩٦٣ .
يو ، إدجار آلن ١٩٦٧ . «دعوى لقصة حكاية رويث مريين» في كتاب

بادر ، أ . ل . ١٩٤٥ بنية القصة القصيرة الحديثة وكوليج إنجليش
أريد طبعها في كتاب سمرز ١٩٦٣ .
بيش ، ه . ا . ١٩٤١ «القصة القصيرة الحديثة» صح نقدي .
بوسطن . مؤسسة الكاتب .
بيردان ج . م . (محرر) ١٩٣٢ . أربع عشرة قصة من نفس الحبكة .
نيويورك . مطبعة جامعة أوكسفورد .
كانبي ، ه . ا . ١٩٦٣ . دراسة للقصة القصيرة نيويورك : هولت .
انتجاوم . ب . ١٩٦٨ أوهنري ونظرية القصة القصيرة . ترجمة أ . ر .
توتونيك . جامعة آك آريو ميتشيجان .
جولان ، كلوديو ١٩٧١ الأدب بوصفه نسفا بريستون مطبعة الجامعة .
هارت ، بيرت ١٨٩٩ ، تطور القصة القصيرة . مجلة كورن هيل . يوليو
١٨٩٩ أريد طبعه في كتاب سمرز ١٩٦٣
هيزنادي ، يول ١٩٧٢ مابعد الأنواع : اتجاهات حديثة في التصنيف الأدبي . إيثاكا : مطبعة جامعة كورنيل .

وست - راي . ب ١٩٥٢ القصة القصيرة في أمريكا مقبول جزء منه في
مهر ١٩٦٣ .
وولف - فيرجيا . ١٩٧٢ البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى .
بيوريك - هاركورت ويريس والعالم .
زيد . أيان . ١٩٧٧ . القصة القصيرة - مجلد ٣٧ في السلسلة زي
كريتيكال إديوم لندن ميثيون .

ديفيد جالواي (محرر) مختارات من إدجار آلان بو ميدل اكس :
سحبين
روجر ج. ماري ١٩٦٦ هونرون والقصة القصيرة الحديثة
دراسة النوع . هيج . موتون
ولغونون . ١٩٦٧ السهل المشتعل - ترجمة جورج دي شيد -
أوسن . مطبعة جامعة تكساس .
سالكي . أندرو (محرر) ١٩٧٠ أصوات الجزيرة : قصص من جزر
مهد لعربة . بيوريك ليفريت .
مديشر . سونيا . ١٩٧٣ سحرة الكلمة نيويورك : بانام
شميد . سيجفريد . ج . ١٩٧٨ بعض مشكلات النظريات الانصالية
نصوص - في كتاب وولفجانج دوسلر (محرر) اتجاهات حديثة في علم
لغة النصوص . بيرل . دي جروير .
سكوت . شارلز . ت ١٩٦٩ وفي محاولة لتعريف اللغز : مشكلة الوحدة
البيئية (٧) ١٢٩ - ١٤٢ سيرا . ادوليس . ١٩٧٨ . نوعيات
القصة الأدبية - مدريد - مطبعة كوبا سمرز . هوليس (محرر)
١٩٦٣ . مناقشات القصة القصيرة بوسطن من . د . هيث .
واط . أيان . ١٩٦١ الواقعية وشكل الرواية . في كتاب روبرت شولز
(محرر) مدخل إلى الرواية منصوص عليه روبرج ١٩٦٦ .

• هوامش

- (١) أجدت هذا المصطلح من (جوليان - Gullée -) (١٩٧١) خصوصاً الفصل الخامس
- (٢) القصص الأولى والثانية بقلم كادكا . والثالثة بقلم يو . والرابعة بقلم جيريوم شارين .
والخامسة بقلم كاسو .
- (٣) القصص الأولى والثانية بقلم تشيكوف . أما القصص الأخرى فهي بقلم جويس بال .
- (٤) القصص المذكورة - الأولى بقلم تشيكوف . والثانية بقلم ف . س نايور . والثالثة
بقلم جويس بال . والرابعة بقلم موبسان .
- (٥) مختارات سالكي (١٩٧٠) والقصص - على التوالي - لصوميل سيلفون . ور
روسون . ودوبالد هينلز . وجورج لامج .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقي

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكاتب ثروت عكاشة

يتبع لعشاق الإبداع الفني والفكرى معايشة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة
التي بنت فيها الروح فأبقتهما مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

٧٩٠ صفحة ٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

الثمن ٢٤ جنيه

كودمين

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

الرحيل إلى الأعماق

قراءة نقدية في قصص سَيِّحِي حَقِّي

تجتهد هذه الدراسة أن تفسر النص الأدبي في ضوء التاريخ الحضاري . وفي الوقت ذاته تسعى أن تلفت أمام عتبات البناء القصصي ، لتسموا إلى عالم سَيِّحِي حق الرعب ، في محاولة لتحليل قيمه الفنية .

وهي تسلم - ابتداء - أن النص الأدبي هو ميدان عمل الناقد . ومن ثم ينبغي أن يبتل المرتكز الأساسي للتحليل والمقارنة ، واستشفاف التغيرات النفسية والاجتماعية للشخصية الإنسانية ، وما يطرأ على المجتمع من حراك ، كل ذلك دون إغفال الفعالية الخاصة بالعمل الأدبي ، بوصفه نشاطاً إنسانياً يعبر عن صاحبه ، ويصور الإنسان والإنسانية ، أو عاشت من تخصيص إنسان أو تجريد فلسفي .

إن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لجمعية من المجتمعات ، وتصور أزمة الإنسان في هذا المجتمع ، أي تصوير أمثلة للسلوك الإنساني . ويعبر السلوك الإنساني - بدوره - عن قيم اجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أي عاكساً لهذه القيم أو متعمداً عليها . ويرتبط اختيار الكاتب القصصي لأحداثه ، كما ترتبط دلالة هذه الأحداث عنده بمواصفات اجتماعية .^(١) ولذلك يتناسب المدخل الحضاري والمنظور الذي أعالج به قضايا هذا البحث عن عالم سَيِّحِي حق ، وذلك من خلال محاور ثلاثة ، تجتمعها وحدة الأرومة في قصص هذا الكاتب . وتدور هذه المحاور حول :

- ١ - فكرة الخلاص .
- ٢ - فكرة المكان .
- ٣ - صور الحيوان .

إن هذه المحاور الثلاثة تصور - في التحليل الأخير - هموم «سَيِّحِي حق» الحضارية ، والوجدانية ، وتقتل علاقته بالإنسان ، وعلاقته بالكون والكائنات .

أحمد إبراهيم الهواري

١ - فكرة الخلاص :

• والقضية التي تناول من خلالها هذا المحور قضية خلافية . فهي تحاول أن تجيب عن تساؤل لا يحل من ظل فلسفي . إذ إنها تتصدد فكرة «التغيير» سيلاً للخلاص : أيكون بالعلم أم بالدين ؟ أم يبيها مما ؟ ١ و «لتفصيل أم هاشم» من أشهر الآثار القصصية التي تناولت فكرة «الخلاص» في أدب سَيِّحِي حق ، ولكن غمّة ورؤى وإشراقات غنية لأبعاد القضية ولرحلة البحث عن الحقيقة ، يمجدها القارئ في أعماله القصصية الأخرى .

وأزمة «سَيِّحِي حق» بطول «تفصيل أم هاشم» ليست وليدة اللحظة الحضارية التي عاشها «حسن» في عصفور من الشرق ، وعالمه في «علم الأكر» ، ويطول «الأم» و «أديب» و «كوال» في ثلثية نجيب محفوظ ، بل هي أزمة ضاربة بأصولها في الماضي . إن «سَيِّحِي حق» ورفاقه قبة من سلالة «ولاعة الطهطاوي» (١٨٠١ - ١٨٧٣) في «تفصيل الأبريز» (١٨٣٤) ، وعلى مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) في «علم الدين» ، (١٨٨٣) وعبد المولى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) في «حديث

«عصفور من الشرق» (١٩٣٨) و «زهرة العمر» (١٩٤٣) وخالدا في «علم الأكر» (١٩٤٤) وإسماعيل في «قندبل أم هاشم» ، وكال عبد الجواد في ثلثة «بين القصرين - قصر الشوق - السكرة» (١٩٥٦) ، (١٩٥٧) .

وقد تميزت رؤيتهم جميعا بالمقارنة بين «المثال» و «الواقع» . ولعلنا لا نستطيع أن نتلوه «للحن» المميز لإسماعيل بطل «قندبل أم هاشم» إلا في ضوء «إيقاع» اللحظة الحضارية التي عاشها وأبناء جيله ، ومدى استجابته لها ، وهم يتصمون بشرقة «الذات» في رومانسية مهيسة . يقول «توفيق الحكيم» صديقه «أندرية» إن الباعرة التي حملته إلى مصر إنما حملت جثته قطع ، أما روحه ففي قاعة «كونسربيل» فلا حياة في مصر لن يعيش للتفكر ، ويرى الأدب العربي خلقا لنيا ناقص التكوين .^(٦) ومع ذلك فهو يؤكد - في «عصفور من الشرق» - أن المرأة الغربية مثل نقاشه شوية المنظر والملاق ولكن الدور يرمى في باطنها ، وأن حياة الإنسان الغربي كلها مادة خالية من الروح ، أما الإنسان العربي أو الشرق - في «عصفور من الشرق» - فهو فياض العاطفة متعلق بالمثل الأعلى ، فهو صورة الحضارة الشرقية الروحية^(٧) . ويصوره «حسن» في «الأيام» صورة المثلث المصري الذي اجتذبت حضارة أوروبا ولكنه ظل يفتن في أمهاته أحاسيس الصبي الرقيق في صعيد مصر . ويصور في «أدب» موقف المثقف المصري الذي يلقى بنفسه في لجة الثقافة الغربية فلا يستطيع العودة . وأما «خالدا» في «علم الأكر» فقد «ظل يماود هذه الأفكار وتعاوده إلى أن ابتلع الصباح عن فجر ردى . ولكنه حين وقف يرمقه من الشرفة بدا له كمين قرحتها الدموع . ولقد شاهد عينيه في المرأة قبل أن ينادى بخدعه فوجد أن هذا الفجر إن هو إلا صرورا محكومة في مرآة الطبيعة»^(٨) وكان الواقع النفسي لـ «خالدا» يتناغم مع الواقع الخارجي فيرى قرص الشمس عينا قرحتها الدموع الساهرة ، بحثا عن «الزمن الضائع» في مجتمع هابط .

وتصاعد حدة هذه المفارقة في تحليل «عبد الرحمن شكري» لأبعادها وعلتها : «... فالشباب المصري في حال أمننا الاجتماعية المحاصرة عظم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منها في نفسه عقيق مثل الأبد والسبب في ذلك أن حائلنا الاجتماعية تسدعي شدة الأمل وشدة اليأس ومازالت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطلة متينة . والشباب المصري يكثر من إسائة الظن وهي صفة الشربعيا للمصريون والسبب في سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التي مرت على مصر فأبنا أثبت هذا الإرث في نفوس الأفراد لأن الاستبداد يبعث سوء الظن . والشباب المصري ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطباع والأمانى ، يحمي أباهه في الأحلام بدل أن يفضي في مزاوله الأعمال ، وكذلك الخوف فيه فإن شجاعة الشباب المصري شجاعة مبررة شجاعة تستحق من تسلمها . وأما عوفه فهو مبدأ عام . والشباب المصري عنده ميل شديد إلى مزاوله الأعمال العظيمة الجيدة لكنه يهجر عنها ، والشباب المصري مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها . وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شيء من الاعتدال على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يكي في ضحكته ويضحك في بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضجر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتزال ، تحز في نفسه

عيسى بن هشام» (١٩٠٥) . وقد عبرت كل شخصية من هذه الشخصيات عن اللحظة الحضارية التي عاشتها ، مع اختلاف في الرؤية والقدرة على التعبير .

وهذا يعني أنني أحاول تلمس جذور القضية بالبحث في ماضى الواقع الذي عاشه إسماعيل وأبناء جيله . ومن المستحيل أن نفضل بين المراحل الحضارية ، فن القديم يولد الجديد . وعلى هذا ، فعندما أعالج النص في ضوء الملاحظات الحضارية فلا يعني ذلك أنني أتخذ المقعد مؤرخ الاقتصاد أو العلم . لكن من المسلم به أن القيم التي تروق وجدان الشخصيات القصصية ، بوصفها أمثلة للسلوك الإنساني ، هي إفراد لواقع اجتماعي واقتصادي تعيش وتجهت أن تتجاوزوه . لذلك لا يتم التعرف السلم على أبعاد مشكلتها يمزج من للمشكلات التي يواجهها المجتمع ، وهي مشكلاتها تراث ، لذلك نحرص هذه الدراسة على أن ترد التنوع في المشكلات إلى وحدة واحدة . وذلك من منظور يركز على النص الأدبي ، فيبحث في ماضى الواقع الذي تصوره الشخصيات القصصية ، بالإشارة إلى نماذج من هذه الآثار التي تصور - فنيا - الفرد في تميزه وتفرد أو ضياعه ، ملحا تصور المجتمع في تشاركه وتعقد علاقته أو تناقضها ، أى تصور - بقول آخر - الفرد في مواجهة المجتمع .

إن على مباركة في كتابه «علم الدين»^(٩) يتخذ من الرحلة قالبا فنيا يصور من خلاله رؤيته لأوروبا وزواها لصر وما يعلم به من انتشار العلم والمعرفة . وليس يخالف على القارئ ما تنفي به أسماء الشخصيات من رموز دالة على مطلبه الحضارى (علم الدين ، وبرهان الدين) . إنها الإشارة التي تردت بظهر الغيب . ويعمل «المولى» في موقفه في «حبيبت عيسى بن هشام» بقوله «لهذه المدينة الكثير من الحسن كما أن لها الكثير من المساوئ» ، فلا تمنطوها حقها ، ولا يتخسوها قدرها وخطوها منها معشر الشرقيين ما يظنكم ويثربكم ، واتركوا ما يضركم ، وبناف طابعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلائها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانتقلوا بحاسن الغرب إلى الشرق ، وتحسكوا بفضلها أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها في غنى عن التحنن بأخلاق غيركم»^(١٠) ونستطيع أن نقول إن موقف المولى من فكرة الخلاص يتخذ طابعا توفيقيا ، وإن كان المركب يحدد العلم والصناعة . أما في جانب القيم أو للمعويات فيتسلك بالموروث الشرقى . وهذا الحل التوفيقى السيد يلتقي مع التجربة اليابانية في التحديث التي رفعت شعار «الأخلاق الشرقية والعلم الغربى» Eastern Ethics and Western Science^(١١) وهي التجربة التي وجدت صدى لها بين المثقفين العرب .

والخोजان السابقان «علم الدين» و «عيسى بن هشام» - من القصص التعليمية . وقد جاء تصورها لفكرة الخلاص منسجما مع اللحظة الحضارية التي كان يمر بها المجتمع ، ومع الدور الذي سمت إليه البورجوازية من حيث غرسها لقيمها في تربة الواقع المصرى . على أن الموقف يختلف في الأعمال القصصية التالية التي عبرت عن أزمة جيل عاش في لحظة حضارية متنازعة عن سابقتها ، على نحو ما نرى طه حسين في «الأيام» (١٩٢٩ ، ١٩٣٩) و «أدب» (١٩٣٥) ، وعحسن في

استطاعت أن تتعلم ما بداخله من وجدان وحسن إلى الجسد والأصل (مصر). ولذلك يسأل الراوى: «والفاخرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أتاني من حبه (مارى) فوجد نفسه فريسة حب جديد. لأن القلب لا يعيش خالياً؟ أم أن (مارى) هي التي نبتت خالفاً في قلبه فاستيقظ وانتشخ، بدأ حنيته ورحته لمصر يزداد. ومع هذا، لفسانه يلهم بالعلم دون أن يلفظ إلى الأحق في داخله التي تمزج في عوالم لأمرية». يقول الراوى معلقاً على موقف إسماعيل: «ليس عبثاً أن عاش في أوروبا وصل معها للعلم ومنطقه»^(١١).

والعلم - حسب «إسماعيل» - مجموعة تجارب يرتب العقل بينها باستقراء واستنباطه، فهو مفهوم ينشئ على التجربة الجزئية وصولاً إلى المعرفة.

لقد ظن «إسماعيل» أنه قد وجد خلاصه في العلم والعلم، فإذا كانت النتيجة؟ أخفق في علاج فاطمة النبوية ورغم أنه كان يمايلها وفق أحدث الأساليب العلمية للموضوعة. اكتشف أن لابد من الإيمان، فهو الشحنة الروحية التي تحرك المادة «لأعلم بلا إيمان» لم تكن الزمن في، إن إيمانها يبركك أنت يألم هاشم، لقد كشفت المرحلة الأولى، من حياة إسماعيل بعد عودته، قصور العقل عن تجاوز الإدراك الحسى. وهو يشترك - في هذا - مع «خالده» في «علم الأكره»... الذى يريد الوصول إلى أعماق الحقائق المادية التي تسيطر عليها القوانين العلمية، والتي لا يمكن تتبع أسوأها وتحديد نتائجها إلا بالاستقراء العلمى^(١٢) ولكن هذا هو العلم (الظاهر). أما المعرفة الشاملة فأتينا نتبع من الحسنى.

وإذا كنا في المرحلة الأولى تدور في إطار العلم الظاهر فمن في المرحلة الثانية نستعرض بقبس العلم (الباطن). ولم يقتصر هذا الموقف على بطل «قنديل أم هاشم» بل إن جيله قد وقع فريسة لشاعر متناوشة بين العلم والدين. خلد في سبيل المثال «كالد» - في الثلاثية - خصوصاً عندما يظن أنه قد وجد خلاصه بالعلم «... لن تميت في الأرواح بعد اليوم... ونور الله، أليس هو نور الحقيقة، ... بل» فما الإيمان الحقيقي إلا العلم... ولو بعث الأنبياء ما نجاوا سوى رسالة لهم^(١٣). والمتأمل في أزمة كمال الوجدانية يلمس مدى عمق الجذر العاطفى المتغلغل في حياتها قلبه. وقد كان ذلك من العوامل التي أحدثت الانقلاب الدينى منه. ذلك الذى بدأ من ضمير الشعور الدينى، ثم قبضه وموته في قلب كمال وحلوله «العلم» بدلاً يقوم بالوظيفة التي كان يقوم بها «الدين».

وتكشف دلالة مايقوله كمال عن (منطق) الصوفية، أهل الوجد : والشوق، والعشق، لأهل العلم أصحاب الحقائق الموضوعية الباردة. فالشوق إلى الحقيقة مطلب : «الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلاً؟ نعمتاً ولها بالعلوم والآثار للشك والغيرة مع إغراء غيب وأهواء وهفوات، ولا تخوف في كثير من الأحيان من مكر وخبذاع وقسوة وكبرياء». وطبعاً أن يفترس الشك فكر «كالد» ليشمل الدين والفلسفة والعلم. «حتى الظلمات الروحية الحبيبة وتضيير الأرواح غرقت فيها

قيود القدر المصوم، فيجته أن يصدها عنه، فلا يقدر، فيزداد حزناً وبأساً، ويكره ولكن تفكيره غير منتظم، وهو كثير الحيرة والشك بالرمز من غروره، يتذكر ما يمينه لما لا يجنيه، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة، من أجل ذلك يصرفه القديم كما يصرفه الجديد، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجين، أو مثل كربة بين أرجل المقادير فلأنه يظن بنفسه به تلك للمقادير؟^(١٤) وليس أدق من هذا التحليل الذى رسم أبعاده وعبد الرحمن شكرى «وصور من خلاله «اعتراقات في العصر».

وتتل «قنديل أم هاشم» من خلال بطلها إسماعيل رحلة البحث عن الحقيقة وصولاً إلى «الخلاص». فهو - ورفاقه - ممن ارتحلوا إلى الشمال - عاد ولى يده مصباح علاء الدين أو مصباح ديجين لنشر المعرفة. وحمل بين جوانحه بشرى التيا العظيم الذى حملته «المسند» : التحدى والاستجابة الحضارية. سبع سنوات مثل تكامل جهاد إسماعيل في البحث عن الحقيقة. (الرقم سبعة يحمل دلالة التكامل... ولقد قام سلفه السنباد - من قبل - برحلات سبع، وعاد عملاً بالكنوز والغنائس... أما كثر إسماعيل فكان إيماناً بالعلم ركيزة للتقدم تلك السنوات السبع التي قضاه في الجلفرا قلبت حياته رأساً على عقب سبع سنوات سمان : «كان علماً فطري، صاحباً فكري، واهلاً للفتيات وفن». هذا المبرط بكافته صمود لا يفل عنه جملة وطرفة. تعلم كيف يلدق جبال الطبيعة، وينصح بغيره الشمس - كان لم يكن في وطنه غروب لا يابل بعد جبال - ويظن بسعة برد النهار؟ «قامت «مارى» مصاحبه في رحلته للتعرف على الحضارة الأوربية وقد حرصت على أن تقطع جلود «الباطن» من أمهاته وتزعم العلم (الظاهر) بدلاً. لذلك كانت روحه تتأوه وتطوى تحت ضربات معوها. كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حبه ينفذ منها إذ توصله بمن حوله. واستيقظ في يوم فإذا روحه غراب لم يبق فيها حجر على حجر. بدأ له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجاهل. والشئ البشرية لا يجد قوتها ومن ثم سعادتاً إلا إذا انفصلت عن الجموع واجهتها. أما الانتماع فضعفت ونفقت.

لم تنو أنصاه على تحمل هذا القية الذى وجد نفسه غريقاً وسعيداً في خلاصه، فرفض وانقطع عن الدراسة والقرصه نوع من الفلق والحيرة بل بدت في نظره أسخيات غات من الحروف والدهر، لقد نجحت مارى في ملء هذا الفراغ الروسى الذى حل بإسماعيل، فهي التي أنقلته إلى أن اجتاز أهنة ينسب ثابتة وثيقة، لقد اطرحنا الاعتقاد في الدين ولكنها استبدلت به إيماناً بالعلم لا يشكر في جبال الجنة ونعيمها، بل في بهاء الطبيعة وأسراها.^(١٥)

وتغل هذه المرحلة من المنحنى الشخص لإسماعيل فتتجه الوجداني وتشكل رؤيته للحياة ومشعوره بالاستقلال والحرية، أو مكدلاً تحمل إلى إسماعيل حيث بدأ يتخلص من سيطرة «مارى» عليه ولم يعد يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب، بل جلسة الزميل إلى زميله. إن الحرية - كما يقول الكاشاني (ت ٣٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) هي «التخلص عن الأغيار» فقد تخلص من سيطرة «مارى» وماتزمز. وتوهم أنها

حتى أنفي، ودار رأسي، ومازال يدور في فضاء عجيب، ما الحقيقة، ما القيم؟ ما أي شيء...» (١١)

لقد رأيت الشخصية القصصية - بعد رحلة عذاب في البحث عن الحقيقة - أن لا بد من الإيمان بشيء. وفي الوقت الذي سكن **إسماعيل** إلى «الباطن» ووجد فيه نعيمه المقيم من خلال التجلي - وهو ما يظن للقلب من أنوار الغيوب - تلقى كآل «المأجور» وقد أصيب بالحضر إزاء الدرس العميق الذي يلقاه من أبيه أخته «أحمد شوكت» الشيعي، ووجد المزمع شوكت «الأخ المسلم» وكلاهما على يقين بما اتخذ من طريق الثورة الأبدية وهي العمل العائلي على تحقيق إرادة الحياة بمثلة في تطورها نحو المثل الأعلى: «إما أن تؤمن بأن مثل الناس حتى تقتلهم، وإما أن تؤمن بأنهم باطل فتقتلهم». هذه هي الثورة الأبدية وهذه هي بشارة «الهدوء» للمستقبل الذي يرقد بظهر الغيب ويرون الجبل الجديد إلى تحقيقه لمواجهة التحدي الحضاري.

ومأكثر الإشارات التي تكشف عن «**العروق الصورية**» في حياة إسماعيل الوجدانية وقد تحولت إلى سلوك عمل أو كل تحولت إلى تصرف عمل - لقد استقر «العصب الحائز» وسكن إلى مرآة الأمان والإيمان وتبنا حمل «الأمانة» وهي مسئولية التعصير الحضاري. ففي آخر حياته أصبح ضخم الجثة، أعرج، أكرلا عنها، كثير الضحك والمزاح المرع، وألبسه مهمل، تتبرع على أكفامه ويطلقونه آثار رماد سجنائه التي لا ينفك يشعل جنديته من منية. وأصيب بالربر «الفا» أصبحت ضحكاته في حلقه، اجتمعت في صفيه. فليس هناك أقوى على التعصير من عيون الصوريين، يكاد يلفظ منها إليك شيطان لعبوب، كلها حب ولهم، لها حيث وطية وتسامح وإعزاز، وكأنها تقول لك قبل كل شيء: - ليس في الوجود أنا وأنت، هناك جمال وأسرار ومعة وبهاء. المجد من أحسها، فليكن بها عليك» (١٢) ولتحقق على القارئ قدرة يحيى حق على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصصي. ومن المفيد أن نذكر بحديثه عن أثر الصورية في تربية الحواس. ويشير النص السابق إلى استخدامه لحاسة «البصر» التي تنفض - في النهاية - إلى «البصيرة». ويشير - كذلك - إلى قدرته على تبادل الدلالات بين الحواس والمرد. فالعين منفذ الدماغ إلى العالم الخارجي، ونافذة إلى ما يحيط به من عوامل، وإلى إدراك ما يقابله من تأثيرات خارجية. وهي منفذ إلى داخله يفسح من خلالها ما يجري في فكره وقلقه ويصمم من أفكار وإحساسات. فبصورة إسماعيل - من خلال صيته الباصرة - تروح لك بالدرة المكتونة في خضمها، بتجليات المجاهدة، والوجد والمحق. تقول لك إن الوجود المادى وأنا وأنت ليس كل مآل الوجود. فهناك عوالم روحية فليك يا. هناك جمال وأسرار ومعة وبهاء. ولتذكر آخر كلمات «إيفان» «دع من في **«عصفور من الشرق»** «الحب أنت يا صديق.. إلى هناك. إلى النبع». ولقد قالت الصورية: «من ذاق عرف». وإسماعيل بعد مجاهدات مع الواقع الخارجي، ومجاهدات روحية - بدت له تجليات المعرفة الباطنة أو الشاملة وهو ينشد للمثل الأعلى لتصور المجاهد. لا يريد الانقطاع عن ممارسة الحياة للعادة، لكنه يسعى إلى نقاء (الباطن). وعة عروق تصلة بالقدس في قصة «القدس لإيجار». فالرواي يمتد على موقف

القدس - وهو موقف يتلاقى في النهاية مع رؤية إسماعيل - «هؤلاء القديسين نظرة تشمل الكون وتطعم الأسرار. لما يبدو عجيبا هو ذات الحكمة، وما يبدو تافها هو عين الأساق» (١٣) فالقدس يجانب الفنى النبيل بصوت كأنه يخرج من كهف عيب: «يا بني أحمد الله أن هناك أنت ومن معك للحق... على يدى إن الطريق الذي تريد أن تسلكه وعر، لا يقوى عليه إلا القديسون أماني. فامكث مكانك وأقبل على عملك، واسكن إلى زوجك، وداعب أولادك وبناتك، وأشرف على شئون عملك وحشمتك، وحقوقك وضباعك، وتمع بأهلك وشريك، على أن تعلم أن تعمل الخير وتذكر الله. تمثله تنفسك في كل لحظة، حتى تعلم أن كل ما حولك زائل، وأنتك ملاقي ربك فحاسبك حسابا لا يضيع فيه مقال ذرة من خير أو شر... ما قيمة العسك بالليل واقفاه الحظوة، في حين أن الروح متبدلة والذهن غالب».

ونستطيع أن نتحسس العروق الصورية في قصة «كن.. كان». في هذه القصة نجد أصداء تتداعى إلى غيظتنا من عمق التاريخ، فهي استحباب لقصة الحضر مع موسى عليه السلام. فالحضر قد وجهت له المعرفة بما سيحدث في المستقبل وفضحت له مغاليت الغيب، أما موسى فلأن علمه - وهو نبى مكرم - لا يرقى إلى علم الحضر. وإذا كان موسى ممثلا للشريعة (الظاهر) فإن الحضر هو ممثل الحقيقة. وفي «كن.. كان» متارة لفظية في عنوان القصة تشي بوجهة نظر «يحيى حق» وتنبئ بمفهوم الصورية الزمن. وفي مشاهد استرجاعية يستدعي البطل ماضى أيامه ويث رقيته ورواه، عن طريق الراوى الذي يمتنع الشخصية القصصية صوتا ميمزا، يعطالنا في لغة مكثفة، وإن تدخل ملقا: «إياه الليلة آسف على حياته، نادم من جديد» (١٤)

ويستند البطل إلى فكرة الارتداد، أى الانسحاب من (الحاضر) إلى الماضي وينش إدراكه على صفات نهر الزمن. هكذا يتبني حين. بطل القصة إلى أن جوا من الطيب والرائحة الزكية يسقط من عطاياه (لاحظ استخدام للكلمات المروية بشذا العرف ورائحة المسك، وتركيزه على حاسة الشم).

ويتمنى حسن لو استطاع أن يقرب من عطايه أو يضع ذراعه في ذراعه وعندهذا يبييه وهو يتسم:

«ألم تقرأ في القرآن الكريم» «ادعوني أستجب لكم»

إننى عبد من عباد الله لا أعلم أن أحدا قد كلف بمهمة شاقة كهذه... وأنا مقل على أذانيها بإخلاص وبكل قولى... حرصا على رضى مولاي... ألم أقسم منه طلبا من قبل... فلا أظن أنه يغيب رجالي لو سأله هذه الربة... كن وانظرا أننى أحقق لك ما تريه...

ود حسن لو أنه تردد قليلا أو سأله مهلة ليفكر من جديد. ولكنه عجل من رقة قلبه، فوجد نفسه يقول وهو ذاهل:

— لا مانع عنى؛

إن البطل على استعداد أن يبيع من عمره سنوات مقابل أن يرتد القهقري عشر سنوات ليترف فيها على كنه الحياة. ويستمتع برزنتها من النساء والمزكر والمادة. غافلا عا يرقد بظهر الغيب. والراوى يوزل في

بعلهم على غير أهله - ألا شغل من دحى الزمان ولا ترى عيش
قل الأوان وإن بعم من الحصر من اليقين . إيه يقول - صم - شيب
شيبا بما قاله ابن حزم - إذا حقت مدة الدنيا لم تجد لها إلا الآن .
الذي هو فصل الزمانين فقط . وأما ما مضى وأما ما أتى فمعلومان . كما لم
يكن . فمن أفضل ممن يبيع باليا خالدا بمدة هي أقل من كسر
الطرف^(١٢) . ولذلك يعلق الرجل - في القصة - بقوله . إيف
لأعرف حساب زمكهم هذا . إنه يستند إلى قوله صلى الله عليه وسلم
« ليس عند ربك صباح ولا مساء » .

يجي حتى والتحدى الحضارى .

إن أبعاد أزمة «إسحاق» في «تدليل أم هاشم» - تقودنا إلى أزمة
جيله . كما تقودنا إلى اللحظة الحضارية التي مثلها هذا الجيل في حياته
بين «العلم» و «الدين» . لقد بدأ جيل إسحاق معادلة تجريبية العلم
منها أصحاب النظرة الشاملة أو العلم الباطن بالتخلف والجمود
والجنون . صمبح أن العقل يستطيع أن يتحاشى بعض جوانب المعرفة .
ولكنها تظل معرفة ناقصة غير مكتملة . ذلك لأن العقل آلة كاملة في
بعض الجوانب . وآلة قاصرة كل نقص في جوانب أخرى . ومن هه لآلة
للإنسانية أن تخرج تجربة البحث عن الحقيقة بأسلوب آخر يعيد
العقل . ويغني عن أن النعم الحديث قد قضى على هذه الخبرة
اكتشف . من آفاق وماجلا من عموص . فازالت الجوانب الروحية
من الإنسان تطلب الكثير . برغم «إدراك المعرفة والاختراعات التاذية التي
لاحل كل المشكلات^(١٣)»

وإذا كان إسحاق قد حفظ شيئا فقد غابت عنه أشياء . واكتشف
أن أصحاب الباطن - وإن كانوا كما كان عقل - كالشيخ «درديري»
وسيد «المترس» - «مجانين» فإن جنونهم العظيم هو الجنون الذي
يسجد العقل على أعتابه .

ومن عجب أن تأتي التفرقة بين العلم الظاهر والعلم الباطن على لسان
«إشاق» و «حسن» في «عصفور من الشرق» مميرا عن التسويات
المميزة للحضارتين من خلال مفهوم «العلم» :
«... تعرف ما هو العلم أمي ألقني ؟ .. إن العلم «علان» : العلم

«الظاهر» والعلم «الخفي» . الذي كانت حضارات إفريقية وآسيا قد
وصلت به حقيقتا إلى فهم المعرفة البشرية .. أما العلم «الظاهر» وحده
فهو كل ميدانها . إلا أن الآلة المكونة معقدة وأن كل وسائل العلم
من المعرفة ... كل هذا العلم الطبيعة والكون . معها تعاونها
يقتضى غير الظواهر المتناهية . من طواهر الطبيعة والكون . معها تعاونها
الآلات والمعدات ... كل هذا العلم الحديث الذي يبرك . ليس في
حقيقته غير «طريقة» و «أسلوب» . نعم إن الجديد حقا في العلم الأوروبي
الحديث هو «أسلوب» التفكير المنظم و «طرائق» البحث العقل
المربى . أما أكثر من ذلك .. فلا . وأما أن نسمي مجرد استكشاف
بعض خواص الطبيعة بحوسنا . وصولا إلى فهم المعرفة البشرية . فذلك
هي السحرة الكبرى ! إن فهم البشرية هي مجال علم ذلك العلم
الخفي . الذي لم يدخله قط . عقل أوروبا . لأن مساهلتها كما قلت لك
لا تنحيا إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية ... إن عين العلم الأوروبي

تصوير شوق الإنسان إلى الحقيقة . ويصور ضياع العمر في البحث عنها
لأنه لا يلتفت إلا إلى القشرة الخارجية الظاهرة . أما الباطن فطريق وعمر
لا يسلكه إلا القليل من عباد الرحمن . ومن اليسر أن نلاحظ أن تقديم
يجي حتى للرجل يعتمد على صور تدخلت القارئ في العالم التوراتي لهذا
الرجل الصوفي السيات .

وتأتى لتسويحي حتى الموقفة عندما يرسم بريشته صورة ساهرة لفظة
الإنسان الذي تهره الحياة . ويتأزر عنصره المكان في الكشف عن ماهية
«المثيرة» الذي من أجله يبلغ المرء عشر سنوات عجاف يقول : «كان قد
وصل إلى داره وفتح باب الشقة . فإذا رائحة المرحاض تركم أنه محتلة
بطونة قشر البصل المتخلف في صليحة القمامة»^(١٤) إن القاص - هنا -
يشد تفاصيل دقيقة للمكان معتمدا على عنصر المفارقة كثيرا عنائد من
المعاني . فالحركة نحو باب الشقة توحى - على المستوى التجريدي - أن
الظاهر قاصر بما يمثل من حركة . وتأتى عمق المفارقة عندما يستعمل
القاص حاسة الشم في تحديد المثير (المكان) من الدارمه الدنيا) الذي يركم
الأف ويعلل الحاسة من القيام بوظيفتها ولتقرأ المشهد المشم للصورة

«اشفق الجدار ونحوه إليه منه وجل غريب . ولكنه ليس بالمرعب
عنه . هو أقرب إلى القصر منه إلى الطول . مال بروجه الزكي الرائحة على
حسين يقول :

- ياى حسين ! هل أنت ذاكر ؟ لقد نلت عهدي من الألفاظ .
أليس كذلك ؟

ابسم له حسين ابتسامة مؤلها الأطمئنان والود والإحاء وقال :
- نعم حديثك ولانحف عن شيئا . أكاد أنهم الآن كل ما كان غامضا
على ...

- نسبت أن أعيرك في ساعة اتفاقا أنه لم يكن لك عندك من بقية العمر
أكثر من تلك السنوات العشر التي برعت بها ... فهل أنت مسعد ؟

أسبل حسين جفنيه . وخلف قلبه . ومال عليه وجه صبح مترجع
يقول :

- حسين ؟ حسين ؟ ما بالك ؟

- من أنت ؟

- أنا إسحاق ألا تعرفني ؟ لقد كنت أمامي منذ لحظة سلبا معاني . فإذا
بلك ؟ هل يذكرك شيء ؟ رد على أأدعو الطيب ؟

ولكنه كان قد فارق الحياة . وعلى شفته ابتسامة خفيفة . وولفت
أمامه إسحاق ذاهلة لا تفكر على تفسير ما حدث كيف حدث !^(١٥)
وبين المشهدين يتاور «يجي حتى» - من خلال الراوى - فيمثل الماضي
بالحاضر . والعكس . فيذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن . مما يساعد
على توسيع آفاق القصة وأبعادها^(١٦)

إن قصة وكن .. كان . تنبأ بأن الأبعاد الزمانية وإحدة الأرومة .
ليس الماضي والحاضر سوى تفرق عليها . كما تلمس في القصة أن «يجي
حتى» ويمحا في إطار الزمن الخيالي . ويوحى لنا - فالصوبية يفسون

لا تقع دائما إلا على سطح الأشياء، ككل عين ! .. إنها مدينة لا تترك ولا تعرف إلا بما يقع تحت لها وبصرها ومتعلق عليها، ولا تقوم إلا على عالم المحسوس»^(٣٣)

إن هؤلاء الأبطال الذين عبروا عن لحظة المواجهة الحضارية خيل إليهم سحر أوروبا، التي سلبت لهم، أنها تسعى إلى أن تقدم لهم للدينة الفاضلة. لكن التجربة قد تكشف عن عيوبهم زيف مازعموا أو ثروها. والواقع أن فكرة العداء بين الدين والعلم جاءت متأثرة بمرث الحضارة الأوروبية والفكرة البروجوازية الأوروبية عن العداء بين الدين والعلم، إذ كان الدين - في هذه الحضارة - أقرب إلى الأسطورة والخيالات والأمراض التي تند عن العقل. وكان العلم فيها حاملا لواء التقدم واضعا أسس العقلانية والتجريب العلمي. ومن ثم كان التعارض بينه وبين التراث الديني المسيحي المستلهم من العصور الوسطى، ومن هنا ارتبطت البروجوازية بالعلم واتسم الفكر البروجوازي الأوروبي بعدائه للدين، وفهم الدين بوصفه معوقا للتقدم ومثلا لسلطة الكنيسة، تلك التي كانت الثورة على الدين ثورة عليها وعلى هيبتها على العقل الأوروبي. ولذلك يقول «إيكان» - في «عصفور من الشرق» - «حسن وإن الكنيسة كانت - في يوم ما - أعظم مؤسسة مالية، وإن نظامها الرأسمالي لأدق نظام... وإن ثروتها الطائلة تستند ظهر أقوى البيوت المالية، وتقوضها إذا شامت... ولا نسى أن أوروبا هي الوحيدة التي أعدمت في يوم علماءها حرقا، واثممتهم بالسحر والجنون... وجعلت المسيحية، التي تبشر بأبهة والسلام، سحلا للفتك أمام حاكم التنقيش»^(٣٤)

أما في الحضارات الشرقية القديمة المتهذبة أو الصينية أو الفرعونية فلم يكن هناك تعارض بين الدين والعلم، بل كان الدين هو أساس العلم وكان الدين باعثا على البحث العلمي، وكان العلم الحقن لغايات الدين، كما يدل على ذلك فن التنجيم عند قدماء المصريين. هكذا نفهم النبوة التي بشر بها الأستاذ وهو مزج مع تلميذه إسماعيل «وأهنا أن روح طيب كاهن من الفراعنة قد ظمعت إليك يا إسماعيل. إن بلاذق في حاجة إليك فهي بلد العميان». إنها النبوة التي تؤكد انتفاء العداء بين الدين والعلم في حضارتنا الشرقية. وفي تراثنا الفلسفي القديم لا يوجد تعارض بين الدين والعلم وإنما وجد تعارض من نوع آخر، حول عملية التفكير الديني بين الفقهاء والمثلكمين والمتصوفة والفلاسفة.^(٣٥)

ويقول «إيكان» في «عصفور من الشرق» - إن سر عظمة الحضارات القديمة أنها جعلت الناس يعيشون في عالمين.. لقد عرفت تلك الحضارات «العلم» و«العالم الحقيقي»، فالحضارة التي تشيد الأهرام لا يمكن أن تجهل العلوم النظرية والتطبيقية^(٣٦)

وقد تناول «يحيى حقي» التحدي الحضاري في سلسلة مقالات، جمعت في «حقيقة في يد مسافر»، وهي تمثل - بجمعة - مراجعة نظرية لوقته التي تبسّد في عمله القصصى «قتل أم هاشم»، حيث بدت في العمل إرهابيات التزوع نحو الحضارة الإسلامية ومعطياتها ومقها. ولقد كشفت أبحاثه عن جوانب من رؤيته للقضية

التي جسد بها اللحظة الحضارية التي تجاوزها الأمة العربية والإسلامية، يقول:

«... بعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الأحاسيس التي عبرت عنها في «قتل أم هاشم». إن بطلها شخص يبرز هذا الشعب هزا عنها، ويقول له: أصبح لقد حرك الحماة... وكل ما كان ينبغي لها أن أصور العداء بين الشرق والغرب، بين المادة والروح، بين الثورة على عمول الشعب والرغبة المتأججة في تحريره... كتبت أكثر حنينيا لحضارتنا». لقد حدد يحيى حقي رؤيته الحضارية لوظيفة المثقف من خلال دفاعه عن إسماعيل ورفضه آراء النقاد الذين وصّوه «باختراع» على أساس أنه قدم من أوروبا يبشر بالعلم ثم اضطر تحت ضغط الواقع إلى التسليم أمام الحرافات.

ذلك مع أن العمل الفني - في «قتل أم هاشم» يمشي بأن ليس ثمة معجزة يصنعها زيت القنديل، ولكن الإيمان به يصنع الإصرار والأمل في الشفاء، ويهين يشر العلاج^(٣٧) ويوضح «يحيى حقي» موقفه من اللحظة الحضارية بقوله:

«أنا معترض على وصف إسماعيل بأنه متزعم، فعندما حاولت أن أرسمه على غير ذلك حاولت أن أرسمه مثقفا، يحاول جاهدة العثور على الطريقة أو الأسلوب الذي يلقى به باحضم. هل هو فوضف؟ الطريقة التي اهتدى إليها: الإيمان.. حياة اجمع قائمة على الإيمان، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، لا وسط للانقضاء إلا بالانحماض، فهم والمركز على الحقيق والأساس والجوهري: إسماعيل - في رأيي - لم ينلهم ولم يلبس، إنما انتمج في آلام الشعب..

وفي الحقيقة كان موقف المثقفين في وقت كتابة هذه الرواية. مؤلفا للقاء، يتخلله القرد تارة والثورة حيناً آخر، والسلبية في أحيان أخرى، كانت البيئة الثقافية صالحة نتيجة الاستعمار الطويل، وكان طريق الثورة غير واضح. وكانت القيادة غير ملموسة. وكان «العلم» قد ارتبط بالاستعمار ويدمار الحرب العالمية الكبرى.

وكان على المثقف أن يسلك طريقا من عدة طرق...

« أن يتفصل عن الجميع حجرا وفلا، مثلا نجد في «علم الأكبر» لعادل كامل، التي تعتبر نموذجاً واضحا لهذا الانفصال.

« أن يتعالى على مجتمعه، كما حدث في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، التي تحس فيها بالكتاب ينظر من «هل».

« أن يحاول الاندماج في الناس، حاملا إليهم ثقافته، غارقا في آلامهم ومتألمهم، وهذا ما فعله إسماعيل «في قنديل أم هاشم»^(٣٨).

أما على المستوى النظري فقد بلوره يحيى حقي في «القضية» كما ذكرت - على النحو التالي: إن غزو أوروبا الاستعماري لبلاد الشرق العربي، لم يتخذ صورة انتصار جيوش على جيوش بل صورة - انتصار حضارة - مستتلة إلى إنجازات العملية واعتقادها على مصباح العلم ونحر العقل، ولذا ذكر يحيى حقي أن تسمية أمشار الكتب الإنشائية التي قرأها في شبابه

الحروف ، بالظنانية أو بالقلق والقهر والرعب وتوقع الشر^(٢٩) ويصعد «يجي حق» في تقديمه للسكان بوصفه دعاماً من دعائم البناء القصصى على الحواس . وبدون الانتباه المؤثر الذى تسبقه عن طريق الحواس لا نرى شيئاً من معانيه . وهو العامل الأساسى الذى يساعدنا على التركيز فى التفكير والإدراك العقل فى مستقبله من معلومات وخبرات . فالانتباه لما نتقبله عن طريق حواسنا مقترناً بالإدراك ، هو الخطوة الأولى فى اتصال القرد بالسكان وإحساسه بالبيئة . وقد كان عملاء الصوفية لـ «يجي حق» إبان معابنته لمواجهتهم أمراً لائناً . إذ ارتقت قدرته على تدريب الحواس بفضل ما أفاده من بيئته القصصية من الصوفية . نؤمن هنا جاء احتفاله بالظلال والتفاصيل الدقيقة^(٣٠) التى تتأزر فى خلق عالم يوهنا بأن ما نراه هو الواقع استشرافاً إلى مطلب أسمى هو الوصول إلى الحقيقة .

ويتعدى توظيف السكان فى قصص «يجي حق» ويتبين فى ضوء الفلسفة أو الرسالة التى يسعى إلى يفسدها من خلال بنية القصة . قد باتى «المكان» تصويراً للحياة الروحية للبطل ، لتتجسم الشخصية فى ظهورها ونموها مع المراحل الروحية التى تكابدها ، بمعنى أن رسم الشخصية القصصية ينبثق من المشاعر الداخلية لها وردود أفعالها لها . ففى «قتليل أم هاشم» لم يلجأ بجي إلى رسم شخصية البطل من الخارج إلا فى مواضع قليلة ، لإلقاء الضوء على التحولات الروحية فى حياة «إسماعيل» . وما عدا ذلك فكل شيء يمتد لإبراز الحياة الروحية للبطل . ومعنى هذا أن الكاتب يمتد بالواقع النفسى للشخصية الإنسانية أو لبطل القصة ، ولا يمتد بالواقع الخارجى إلا بقدر . ويرى بعض النقاد أن «يجي حق» حاول أن يستبدل بطريقة الفنان القرنى التعبيرى «ديجا» فى تصوير أفعالات البطل الداخلية من خلال المكان . أى الاعتداء على «الثابت» لتصور «التغير» . وطريقة هذا الفنان القرنى تقوم على استخدام سلسلة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المراتب . ولكن فى كل صورة ترى الأفعال الداخلى متغيراً بعض الشيء وتكون الصور جميعها كالمعرض الشامل لكل التغيرات . ويمكن ملاحظة توظيف «يجي حق» للسكان وما يوحى من تداعيات من خلال مشهد «السيدة زينب» ، حيث تنصرف على شخصية إسماعيل وأزمنة من خلال إحساس الشخصية بالسكان ، وتغير هذا الإحساس استجابة لما يطرأ على داخلها من تحولات نفسية وروحية . على نحو ما نرى فى انطباعات ثلاثة :

الانطباع الأول نرى المبدأن من خلال مبنى البطل . وفيه نحس توافق الرؤية الداخلية لإسماعيل مع الواقع الخارجى بجمعه . وفيه حالة من الثبات والتوازن والوحدانية بين الذات والموضوع . ويتنصر جهود البطل كله فى أن يرى ويسمع ويسجل ، لينظر دون أن يفعل ، أما الانطباع الثانى فنرى المبدأن بعد سبع سنوات ، غاب فيها إسماعيل ثم عاد ، بعد أن حاز درجة العلمية فى الطب . وهنا تستمر الرؤية الداخلية للبطل وإن تغير الانطباع كما اتضح ذلك فى موقف «إسماعيل» . إذ يصح للمبدأن وما يملئه «عصر المكان» بوضعه الاستثنائى الثابت إلى «مثير» ، وتصغير استجابة البطل لهذا «المثير» لتتنسك فى نظرتة إلى المبدأن وأملته ، إذ لم تعد نظرتة عابدة بل النظرة القسمة بالاحتقار

وعالجت الحضارة الشرقية كانت تدفعه إلى التكرار لهذه الحضارة بفعل - الصورة الكتيبة التى ترسمها للرقى وترآه ولتفه ودته .

على أننى الألاحظ أن هذا الموقف سبق أن طالعنا فى عصر الحروب الصليبية ، فى العصور الوسطى ، عندما كانت السيادة للحضارة الإسلامية . ومن يقرأ كتاب «الاعتبار» لأصامة بن منقذ يجد صورة شخصية الصليبي الغربى بكل ما فيها من هجية وبربرية ، بحيث يتدلى أمام الدفن ما يحدث الآن فى الحرب الصليبية فى العصر الحديث فى فلسطين . وقس عليها صورة «شخصية المقاتل الصليبي فى المصادر التاريخية العربية فى العصور الوسطى . إذن فالإشعاع الحضارى يحدث نوعاً من التعلق عند الطرف المتقدم أو المتخلف .

ويرفض «يجي حق» فكرة أن الحضارة الغربية مادية بينما حضارتنا روحية .

وإذا هدنا إلى حضارتنا نلاحظ أن الإسلام أقامها على وفاق جميل بين عالم المادة وعالم الروح ، ويستدل بالحديث الشريف «أصل لدنياك كأنك تعيش أبداً وأصل لأخرتك كأنك تموت غداً» هذا العمل المزج من أجل البحث عن الحقيقة واكتشافها . وينتهى «يجي حق» إلى أن الإنسان هو الإنسان أبداً كان ، وأن صوابه وانحرافه هنا مثل صوابه وانحرافه هناك . «فلنكف إذن عن إطلاق الأحكام على علاتها وعن الغلو فى التقسيم الباتر بقولنا حضارتهم مادية وحضارتنا روحية»^(٣١)

لقد أردت أن أتوقف على المنظور الذى يرى «يجي حق» من خلاله «الغرب» فى محاولة لتلمس حلة المصوم الحضارية التى تروق وجدانه . إنه يؤكد أن العلم وحده ليس كافياً للخلاص بل لا بد من العودة إلى الزوايا ، أى إلى الدين والجهاد والاجتهاد .

فكرة المكان

لقد طرح علينا «يجي حق» فكرة الخلاص ، من خلال معاشتنا لعالمه القصصى . وكان الموتر الأساسى الذى يمتد عليه هذا العالم ينهض على الحياتل المطلق الذى تجسد الشخصيات من خلاله فكرة «التغير» وما تحمل من طابع نفسى تجريدى يقرب بها من الشخصيات الإنسانية التميز والمتفرد .

ولكن يبدو للمكان - بكل ما يترتب به - وكأنه يشكل فلسفة البناء القصصى وغيره عقائيد من المبادئ ، ترتكز على الحياتل المقيد بالمحسوس . ومن المسلمات فى نقد الرواية أن عنصر المكان لا يكتب أهمية فى الفن القصصى بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب بل بوصفه وعاء للزمن . وفى إطار بعدى المكان والزمان تسمى الشخصية القصصية وتندب فيها الحياة . وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتهادى ، كما أنها يوحيان بمدى سعادة القرد أو تأسه وكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية . فليس وصف المكان أو تحديد الزمن أو خلق جو معين أو خلفية معينة زخرفاً أو إضافة لا مبرر لها ، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات وتصوير ما يدور بداخلها ، إذ كثيراً ما يعكس المكان ما يجري بخاطر الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحاً أو حزناً ، شعوراً بالأمن أو

والاستملاء . كل ذلك بفعل تغير مشاعره الداخلية وتطور تفكيره نتيجة إقامته في الخارج .

والإطباع الثالث عندما يبع إسماعيل على وجهه بعد أن فشل في علاج «فاطمة النبوية» ، عاد إلى الديدان بنظرة جديدة مغايرة للنظرة السابقة ، وذلك استجابة لما طرأ على تفكيره من تغير . وقد أقام نوعاً من المصالحة أو التوفيق بين عقله وقلبه ، بين العلم النظري والعلم اللبني . عاد إلى الديدان بسانده العلم ، إلى الناس البسطاء بعد أن أحجم ، وكان حبه لهم في هذه المرة حياً متصراً واعياً نابهاً من فهمه لظروفهم الموضوعية وظروف مجتمعهم ، وما يترتب على ذلك من مشاكل . فضلاً عن صعوبة روحية جعلته يتماطف معهم تماطفا صادقا . لذلك جاء الرسم الخارجي للبطل في أواخر أيامه متفقاً مع التطور الروحي له . ويعدش يحيى حق على الصيغ اللغوية الثلاث : الماضي والمضارع والمستقبل لتصوير التغيرات الروحية ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى (٣٦) . وبشيء ذلك بأن عالم «إسماعيل» في خريف عمره قد سادته الرضى والقبول الروحانيين ، وانمسا على ظاهره فجعله يقبل على الحياة وسمراتها . هنا يتراجع الواقع المادى ليتيح للواقع النفسى أن يعبر عن رأى إسماعيل فيها بيجاط به .

ولقد جعل هذا المنحنى الروحي من إسماعيل شخصية متطورة روحياً ، فكل تغير يحدث نراه منكمسا على شاشة الواقع ، في صورة مشاهد تمر من اللحظة الروحية التي يجيها ، ويدت لمسات «يحيى حق» في الموقفة في التركيز على التحولات الروحية العميقة التي هزت وجدان «إسماعيل» وساعدت على تعميق شخصيته . ففي الوقت الذي كان إسماعيل يبك كؤوس الحوى وبأكل الفتيك في اسكتلندا لم يتخلف والده عن المراقبة في أداء مصروفات إسماعيل المالية . ونسمع الراوى - وكأنه الكورس بنشد - «أقبل يا إسماعيل فإننا إليك منتقلون» ، ثم مند سبع سنوات مرت كأنها دهور ، كانت رسائلك الموائية ، ثم المتراضية ، لا تلغ في إيروا هلتنا . أقبل إلينا قدم العافية والغيث . وعلم مكانك في الأسرة ، فستراها كالآلة ولقت بل صلدت لأن محركها قد انتزع منها «آه كم بدلت هذه الأسرة لك . فهل تدري ؟» ويختم هذا التعليق جملة أغراض ، فاستخدامه لصيغة الأمر إنما يحمل معنى الرجاء بعد أن هد الإجهاد الأسرة واستتقلت مواردها وأصبحت كالآلة المعلقة . ويتيح لنا الراوى الفرصة كي نشر بمسألة الزمن من خلال الإشارة الزمنية المكثفة التي ترتد بنا إلى الوراء ، بعدد الفارق في الحياة بين (المكان) الذي كان فيه وكيف أصبح الآن ؟ وبالمقابل «كم» العذاب النفسى والنفسى الروسى من جانب الأسرة ويعطينا جرعات متتالية من المعلومات عن علاقة إسماعيل بأسرته . فم حاسل للكناية للأسرة لا يلبث أن يفر ، ثم يصف التعليق الهممة الشديدة التي تشعر بها الأسرة كلها أثناء غياب الابن الوحيد . هنا يتأتى تأثير الزمن والمكان في خلق الشعور بالافتقاد وما يترتب عليه من حنين ووجع .

وقد يستخدم المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية حيث يتأزور الزمان والمكان ، في تفسير «حاضر» الشخصية من خلال ماضيها . أو - عل - إسقاط الماضى على الحاضر . ويتميز قصة «يحيى

ويينك» في معالجتها للزمن بتكتيك اللحظة الشعرية وكأنها شعاع من نور . وقد صيغت في غلالة شغافة تصل - في علوبتها وما تنبع من مصير فاجع - مستوى الشر في همه وبجواه . ولتستمع إلى الرزاية وهو يحكى لنا مصورا فعل المكان في الشخصية من خلال صورة الفراق بين الحيين - ذروة مأساة الإنسان - وكيف كان الطريق يمنح ليلها . وكيف كان حبا يظاول عنان السماء . لكن الحبيبة رحلت وتركزت الحبيب وحيدا مع الزمن . من هنا لم يعد للوعاء أو «المكان» معنى . وافقد خصوصيته المرتبطة بمن يشغله ، لم يعد عامراً بأهله : «...كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق مملكاً ذراعاك في فراعى ، لما شرعت أطويل طريقنا أم قصير؟ أتى يومنا المسير أم في غد لم يأت بعد ؟ أم هو من ماضى العمر قد ولّى وفات . كان الطريق هو الذى يقبل إلى ، يأخذ ييدى ، ويربى اتصاله بالأشياء بالسما ، وبالألحاح .. على جانبه دور هادئة الماوى كصندل الحاضنات ، ويعربنا أناس كل منهم شعاع من نور الله ... أما الآن ، بعد اختفائك ، فهذا الطريق بعينه أطفئه وحدى فلا ينتهى ، المسح سفره ، والأفق قيد ، والسما غطاء ، والنجم ترمق الأرض شلرا ... الدبور مسجون ، والناس أطياف ذاهلة لاندري ما المقدر وإن شكت كثر (٣٧) » إن الأشياء تكسب معنى إنسانياً بوجود الحبيب فالدور هادئة كصندل الحاضنات . هنا تعبر مكثف عن مدى التلاحم والشعور بالسكينة والودة . وغياب الحبيب يتساوى «الوجود والعدم» . «المكان» - هنا - بمثابة «كيفية» تجتذ الذات فيه هومها وتكتف على ماضيا وترقب الزمن ، وهي تعانى مرارة الذكرى والأمل في عودة الحبيب الذى قد يأتى أو لا يأتى .

وإذا كان الطريق في «يحيى ويينك» أقرب إلى التجريد الفلسفى بما يثير من عتائق ميتافيزيقية فإن الطريق (المكان) في «أبو فودة» يرتبط بواقع الشخصية النفسى وانكاسات هذا الواقع أو العكس .

وقد يصور «المكان» بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرى ، يتخلله تنوعات نابية من إيقاع يعكس واقع الشخصية وإحساسها المتغير مع الزمان والمكان . وفي فضاء الصورة القصصية تسرى عروق صوفية داخل السيكية الذمعية تلهم الكون في وحدة شاملة بأوتانها وفلاها مثل «القاهرة» في «كن-كان» . «خرج حسين من الجوى المكميم المغمم بالأدخنة والفضج ، وانطلق إلى الطريق فوقه سماء القاهرة تكاد الروح ترفلها من فرط صفائها . تناثرت فيها نجوم لامعة وأخرى خافية ، لا يكاد النظر يستوعبها في موهنا ، حتى تجد أن هذه النجوم المبهمة تختلفات الألوان ينظنها نغم حلو جميل لكل لون منها نصيب في إيقاعه ، ولكنه نغم خافت تنعمر به الأذن ولا تسميه ، كأنها هي أيضا عين ترى ولا تسمع» . (٣٨)

ويتحول انطباع المكان ليوسى بالمعم والحراب والشتت والبعثرة في جانب من مشهد الصورة القصصية وشعاع من نور قبس من عيا الحبيب : «ودعت القاهرة عهد السلام ، فاطفأت أنوارها ، وافتت كالقندح أروعته يد مرصعة لسكير زائف البصر ... واكتظت طرقاتها بأغراب ومهاجرين وفازحين من ملل وأمل شتى ، لم يبق موضع لقدم في قرام ، أو في سيارة ، أو في ملهى . رأيت الكثيرين في هذا الزحام

ويستخدم «يجي حق» في هذا الجانب من المشهد - التفاصيل الدقيقة مستمدة على الحواس وعنصر الحركة وتآزر كل ذلك مجتمعا مع المكان والزمان في الإعداد للحدث والتمهيد له وتقديم الشخصية القصصية وتقرير مايدخلها. وتقوم العين بوظيفة فنية. فـ «جاسر» يسارق نرجس النظر، ويضي الفعل «يسارق» - بدوره - بالتلصص والاعتداء، تمهيدا لسرقة العرض. ويستخدم عنصر الحركة ليعصور طبيعة شخصية «نرجس» وماتحده من حركات توحى بالرفية أكثر مما يتم عن الصفة. ويستخدم الفعل «ترجس» وهو فعل مشحون بالانفعالات التلاطمة. فالقاريء، يعيش الشخصية وهي تحرك الأحداث وتخلطها وتشتغل معها. ويستمر «يجي حق» حاسة السمع، حيث تنتهي لأذن «جاسر» في «المقهى» أحاديث مرية حول «نرجس» زوجة ابن خاله، إسماعيل وتأنط مشاعره مسارا محددا، يكشفه استخدام حاسة البصر في اليد «يسارق النظر» غلسة، ويلمحها مرات قليلة. وتعدت تركيز على عنصر «الحركة» (الخفية) «تروح وتقدم في دارها». ثم تتحول حاسة البصر من النظر إلى الرؤية. ثم تنسج أداة الرؤية (العين) لنظير من خلالها على رغبة «جاسر» إذ «عينا جشعانا».

ويأتي «الكان» ليرسم صورة خلفية المشهد ومايرص من أحداث (دخول الدار فوجدناه بجانب القرن)، حيث يوحى المكان بمجراة الجنس والرغبة في البعد. كما يستخدم عنصر اللون ليرتكز مع (البصر) في محاولة لرسم صورة للشخص الذي يسيطر على كيان جاسر: (وكان وجه جاسر أذكار اللون، يفيض من عينه غيث) ويتقدم معنى الجنس عن طريق «ألوان اللباس الساتية المبرجة».

وتتابع «يجي حق» في محاولة للتعرف على أسلوبه في نسج العمل القصصي أو طريقته في البناء القصصي.

«- يعني غيث يانرجس في سوق السبت اللي فات؟!»

لم يكن ذلك استغفاما، بل هجة انتصار مبطنة بالتهديد. هنا يستخدم الكاتب «الزمان والمكان» بوصفها أصبح اتهام لـ «نرجس»، كما يستخدم عنصر «الحركة» ويردده بالصوت واللمس. وعندما احتاجت مشاعره تجاه «نرجس»: أسرع نرجس للزير، يلاحقها من جاسر خبير بلصها في أذن «جاسر» يسرب إلى أعصابها. وصادت إليه ثم بصح الله على وجهه... أفتت الله على وجهه فلهنق... ووقع رأسه... فإذا بصره يقع على صين كلها عصور واستسلام. وقام إلى ومات على وجه مصعبها. جرحا منه. لا يزال عنى الظهر، خطوته سريعة، وأقرب شيء فيها أنها قصيرة، شيء عنى بشد قصبة الواحدة للأخرى.. وسرهما ظلام العرق» (٣٧)

إن «يجي حق» لايكاد يترك حاسة من الحواس الخمس إلا سخرها لفنه وطوعها في صياغة فنية. فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدتها «التأري» من رسم يجي حق لحواسه وهي صور مدمومة تعتمد الحركة، اللمس، اللون، الرؤية، الشم. وليس أدل على ذروة الشيق الذي يسيطر على كيان جاسر وروحيته في إطفاء شهوته من خاتمة المشهد السابق. فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتداد على الحواس وعنصر الحركة كلها تآزرت في الكشف عن الشخصية القصصية ومايجور في أعماقها.

كالأسرى، على وجوههم علامات التألف والكرب والاختناق، يودون الخلاص. فلا شيء يضيقي به الإنسان ضيقه بقرب أميه الإنسان... أما أنت فكنت في الزحام كالمسكة في الماء تطلق عليها الجهور ثم تتكشف وتطبق، وأنت ناعمة البال قريرة العين، بل كنت أجمل ما تكونين وأنت رافعة الرأس في الزحام» (٣٨)

وقد يظهر الزوي معلقا على مايسود (المكان) حيث يزود القاريء، وهو جالس حيث كان على مقعده، بمعلومات عن المكان مما يثير فضوله ورغبته في التعرف على حقيقة هذا المكان، وفي الوقت نفسه يمثل المكان بالنسبة للراوي - المتخفي وراء الشخصية القصصية - عنصر طرد. فطعنا تلقى طلائيا على وجدان الشخصية التي راقت القرية عن كتب في حين أنها بالنسبة لنا عنصر «جنب»، فقد ترتب بسقط رأس مفكر عظيم قاد حركة التنوير وهو رفاة الطهطاوى. من هنا يكون الفضول والمفارقة معا... لهذا القطار الذي أنقله من طعنا مع جملة الليل يسلمه للقفار في وضح الصباح، بلد مشرق لا يعرف وحشة الصعيد، تنوء فيه الفتنة» (٣٩)

على أن المكان هنا - «طعنا» أو متقلوب أو الصعيد عامة - يمثل المكان المحسوس الذي تعرف من خلاله «يجي حق» على أمهله ومشاكلهم. فإذا كانت «طعنا» و«متقلوب» ترمزان إلى (المكان) بخصوصيته وتفرد، فإن القرية في «صبح النوم» تمتد وتنسحب، لتأقو لتقرب من التجريد، فليس من شك أنها تلقى بظلالها الواقعية على الواقع الماش، بل لتشمل القرية المصرية عامة. فكل شخصية من شخصيات القرية تتألم، وتشكو الظلم والمناعب، وغبن السلطة، وتعاين من الجهل ومن عدم المتوافق ومن ضغوط المشاكل الاجتماعية، إلى أن يبيت (الأستاذ) إلى القرية فينتغير الحال.

وقد تآزر (المكان) مع الحواس في تشكيل الصورة القصصية، ففي قصة «أبر فودة» من مجموعة «دماء وطن» تمثل القهوة العنصر الثابت - المكان: «في هذه القهوة صمغ عن غيبة إسماعيل من هذه البعراوية. هر رجل «هايف» لايعلم من ملايبح زوجته شيئا ولاهم يعلمون. ولكن ليست على عيونهم مثل عينيه غشاوة. ماذا تفعل في البئر يوم السوق؟ إنها تروح من وسط بلدينا وتختفي من أول البئر لأخبره. أميد جاسر... وقد ملأت هذه الأحاديث أذنيه - يسارق نرجس النظر. ضها عرات قليلة تروح وتقدم في دارها. ثم أذا بسر يوم السوق وقد شدت طرف رطوحها على نصف وجهها ولكن العين الوحيدة التي وقع نظره عليها واسعة، متفتحة، تجرب ماحوها، ولهمم التيارات الموجهة إليها في غمضة، وترجس جاسر إلى أن والله خرج عرج إسماعيل مبكرا إلى المييط، ودخل الدار فوجدناه بجانب القرن، شفته السفل منتفخة وقد تدلت، وعينا جشعانا: صبحت بخير يانرجس.

- صبحك الله ياخبر.. ابن عمك توطاع الفيط.

الجوش سماوي يكشفه الجيران. فالجيت نرجس إلى غرفة صغيرة متحللة ودخلتها، فجاء جاسر ووقف بابا. لم يرق صبا الأمر شيئا، ثم اتضح له بعد وقت حيل عليه ملابس ساتية عديمة كلها في ألوان مبرجة، ترتبها داتلا وشرائط وتطريز وزرعتها» (٣٧)

(كلمة تحطير محروقة عن الإيطالية بمعنى احترس) وكأنها ترسل حواس يوحى بما سيحل بإسماعيل بإيعاز من «نرجس» ويفعل أذنانها «جاسر».

«ولجأة دوى في الجو صوت مرتفع

— وردة ... وردة ...

تأثرت شلة الهالك الذين يتفكرون الأحجار أمام الموردة ، وجرى إسماعيل مرتبكا وراءهم . وخطف بصره وسط السبع هيب من نار .

وسط دخان أسود ، يقبه سحاب أبيض .. وفي اللحظة عينها ملاً أخذه دوى مكرم هلع له قلبه ، وتلقت أكرام الحجر كالطير .. تندرج .. تندرج .. الكبير منها يصل إلى الماء . والصغير قد يقف في منتصف الطريق .

والثقت إسماعيل يسأل أحد الحجارة وهو يشير إلى حجر كبير استقر على بعد من الموردة (عينه القرية على النهر) :

«وذا تشيلوه إزاي»

فأجابه العامل وهو يصيحك .

— «ماخافش .. فاح تكسر به بالقم كام حته ..

شعر من هذه الضحكة أنه سيسبح غريبا عن الجبل والعال ، كلهم قساة لاشعور لهم في التحدث وقت الشغل ، وأغرب شيء فيهم أنهم سحنة واحدة لايفارقها الطير (التراب) .. أيديهم غليظة . ظهورهم عنية ، هل تعرفوا جديدا من أصل واحد ، أم أن الجبل لايتوسى إلا طرازا خاصا ؟ «ماخافشة التي يشي بها ، المكان — الجبل — وهو المبادل لـ «نرجس» إنها امرأة يستهين بها الطرازا من نمط «جاسر» .

لقد عالجت — في الوجدتين السابقتين من البحث — علاقة «يحيى حقي» بالإنسان وحوموه الحضارية والمتافيزيقية ، وعشنا مع شخصياته وهي رهينة المحبين (المكان) و(الزمان) ، وحاولنا الكشف عن رؤيته للكون . ولكن بقيت زاوية تتصل بنظرة إلى الكائنات في هذا الكون — وإذا كنا قد أشرنا إلى الإنسان في عالم يحيى حقي فنلهم أن نتوقف عند الحيوان ودوره في هذا العالم .

٣ — صور الحيوان :

وحين نجس خلال عالم «يحيى حقي» مع الطير والحيوان ، نشعر أننا إزاء فنان ممتاز — بداهة ليس ثمة حيدة في الفن — فهو يقرب في حنو وتماطف من عالم الحيوان ، وفي الوقت نفسه يقرب بريشته في لمسات القصص الموقفة ، فيقسم صوراً تتضح سخرية وتهكاً مرياً من عالم الإنسان . وليس من ريب أن دراسة صور الحيوان في قصص (يحيى حقي) هي بمثابة مفتاح منه نلج إلى عله الربح بكل مايتسم من شمولية ووحدة تستوعب الكون والكائنات كافة . وهو آية على اشتغاله بالمعوم الوجدانية التي تترق وجدانه والتي يحاول — من خلال فنه — أن يحيى الإنسان في الإنسان ، وأن يعطو به إلى أفاق قيم الحق والخير والجمال ، قد تبدو القسوة في ظاهر صورده لكنها قسوة لها مايبورها ، لأنها دعوة نحو العمل والارتقاء ، في عالم تحكمه وتتحكم في مقدساته شرعية الغلاب .

وكثيرا ماتستخلم الإشارات المكائنية والزمانية والجملد التأكيدية والأفعال ذات الشحنة الحسية في محاولة لدفع الأحداث وإلقاء ضوء على الشخصية القصصية كما يحدث في المشهد التالي :

«وجدناه أمام يالغ بمصر على صدره ليسيا «غوانش» زجاجية ضخمة مبرقشة ، فجاءه إلى جانبها ودفع لها الفن ، فلم تمنع .

— إذا كان نفسك في حاجة قوليل .. رينا عنان على لدوتقي وأشيئ معلن .

— يا جاسر سيبي في حالي ماخترش على ...

— إبت اللى ماخترش على .. آخرتها أنا اللى ح أضجع عمري عليك .. شوفي لو تكوني أنت مين ، ومها عملت ، أنا مش ح اسيك فيسقى ؟؟^(١٧)

والجبل — في قصة «أبوروده» تحسبه حامدا ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر في فضاء الصورة القصصية مر السحاب الأسود جانبا على شخصياتها . فإذا نظرت إليه وجدته كالما يترصد ، فيلوه — في القصة — وكأنه يرمز إلى المرأة ، فيشي يرموز جنس لافته .

ويقوم المكان بدور شاهد العيان على الجريمة ، بل مسرحها في «أبوروده» . ورمز أن الجبل يمثل الثبات النسبي فإن انطباع جاسر صغير ، ومن ثم تغير صورته في عين «جاسر» . ويقف بنا «يحيى حقي» في تفصيل دقيق للمشاعر الداخلية وقد انعكست على الصجر . ويمكن أن ننظر إلى الجبل من خلال عين جاسر في ضوء انطباعين : الانطباع الأول ، تصوير لحظة التهرؤ والإعداد للحدث والجريمة . وهنا يتلج «يحيى حقي» الحياة على الأنياء ، فتتحرك الظلال ويستغل الجسم البشري على سحابة تتحرك . ويضع «يحيى حقي» في صحن المشهد هذا الانطباع صورة الحيوان والطير . وكأنه يذكرونا بحكاية هابيل وقايل والغراب . إنه باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على الجوانب الشريرة التي طمست عقل «جاسر» وباصرته . فإذا كان الكلب آية على الولاء الطبيعي ، فما في الأرض شيء أقل وفاء من الديك^(١٨) على نحو ما حكى الجالسظ عن أسطورة البازي والديك .

والانطباع الثاني : ترى معه آيا فودة ولجا ، في حين جلس جاسر بين عدد من الحجارة ذاهلا ما حوله . الناظر التي تبصرها عيناه تقع على مخ صديء ، فلا يفهم منها شيئا . والصورة هنا إرخاص بنبأية وإسماعيل ، حيث تلقفه يد الموت^(١٩)

ويحقق حلم «جاسر» فيموت إسماعيل ويحصل على نرجس تلك التي دفعت زوجها إلى المحجر . أي دفعت إلى مقفله ، ويعلق الراوى «وضمها منزل واحد .. في لثة يعرفها أكثر الناس . هي عندهم شيء يأتي ويذهب . وهي في نرجس وجاسر عصرهم قيم» وتعود المرأة — في النبأية — لتلقت بالجبل ، ويرمز الجبل — بلوره — إلى ماف المرأة من سطوة ومهيمنة . فيعد أن امتصت إسماعيل لفتته كالبانة وأزوت به وأغرت «جاسر» بافتراسه . ومماشد القصة ترويعات على اللحن الجنائزي لصير «هابيل» على يد «قايل» . وتتألق المفارقة المرة في صرخة التحذير ، وردة .. وردة ..

حركته ، ويجرأ الباب على له وعينه .. وقام علوي ليعود إلى قطيعه ، وقد تنازعت حشرة على كلبه يركه وراه ، ووجل من المخرتين لسيران أمامه ، ويمثل فيها أول جرم ارتكبه في حياته ، وهو الذي عاش طول عمره يهرب النملة ، ويرتشف أمام العبداء ، ويجي المصاكر باحترام⁽¹⁴⁾ .

إن المشهد السابق يشي بجملة أشياء . فالصورة الحيوانية التي حرص «يجي حتى» على الإيغال في دقائق تفاصيلها لاقتف عند مجرد الإيهام بالواقع ، وإنما تتجاوز تلك البديعية من بدييات الفن القصصي للبعد للحدث ولتحدد أبعاد الشخصية القصصية . فلو أن الكلب يمثل لغة التأزم - فهو الحارس الأمين على القطيع - ويثير في نفس القارئ التوجس واستشراف ماسيحت . فـ «هالك» الكلب يقابله «تالك» عليه أمام امرأته الفجيرة . وهذا التالك نذير باتيبار قيم في داخل علوي عاش عليها . وبعد توقف نباح الكلب اهتز جسمه فلم يمد «الحارس» الأمين الوفي . ولناظ تدهور مواقف علوي واثباته أو تطامته لآرائه الفجيرة إيان ، تسرب اللغز . وكما تجرأ الباب على له وعينه ، تجاسرت عليه امرأته الفجيرة وأصبح تابعا لها . إن كل لفظته من حياتها . وقد تأتى الصورة الحيوانية لتصوير الشق الجنسي العام عندما يصور فناء البار «دمية تتبادها أذرع غشنة حيوانية»⁽¹⁵⁾ وهنا تأتى الصورة الحيوانية لإحداث الأثر التراكمي حول المكان (البار) وما يمثل من رواد ، هم كالأنعام أو أضل .

وفي **فصلها بفرده** ، نراقب جاسروها ويلاحق نرجس ، من سوق إلى سوق ، وقد أصبح كالجاموسة العبيدة يكاد يفسرها التلب في شرعها ولا تدر به إلا لحالب معين⁽¹⁶⁾ . وكذلك يشبه التلب الحصان ، ذلك الذى ولا يمد حرته إلا مع الفيضان ، فإذا تخطاها وراء القناطر شر بالجمام في له : والجسور يجانيه العائمة تحيط بعينى القرس ، يركب كل بلد شوطا ويسلمه لمن بعده .

وقد تأتى الصور الحيوانية كثير فينا مشاعر الفزع والسخط والكراهية ، وذلك عندما تتحكم الغريزة العمياء في الفعل الإنسانى ، وتطمس إنسانية الإنسان . فـ «لهطها راقدة بين البطائن والنخيل .. حيوان مشوه ، جسم رايبض على الأرض لا فكر له ، عيناها واسماتن . ولكنه أسمى ، ينتفس ونينا ويحد سبيله في الحياة بفضل غريزة قوية .. نومه وجسم ، واستيقاظه نغفر ، وسكوته بين هذا وذلك عذاعة»⁽¹⁷⁾

وقد يستخدم «يجي حتى» صورة الطير ليمتق فكرته عن الشخصية القصصية . ولتأمل في عالمه القصصى بلاسط إلحاح القاص على فكرة تلاشى شخصية الرجل أمام المرأة ، ونفاته أمام إغرائها . فليس أيسر من إغوائه . وليس أيسر من أن يجعله يقرب الشجرة الهرمة . على نحو ماتنبيه . مشاهد قصة «الديك الرومى» . وفي هذه القصة تواجه شخصية موظف بسيط ، «لم يحصل إلا على» البكالوريا كحياة . يذعن إلى مطالب زوجته المتسلطة . وهي شخصية تبدو في مظهر يتنافر وابطائها . وعندئذ تأتى صورة الديك الرومى «رمزا للنسخة الكدابة» ، لتلب دورا في البناء القصصى ، خصوصا عندما يقول الزوج :

«فنت لو استطعت أن أؤرين وأبزم مثل الديك ، ولومرة واحدة

ولا يكتفى الإنسان بالاعتداء أو قهر أخيه الإنسان ، بل يسطد يده ليقهر الحيوان الأعجم .

يفسر «يجي حتى» الدافع وراء اهتمامه بالأم الحيوان إلى تجربته الروحية ، ومجاهداته في مدارج الحقيقة فيقول : «صعبت مرحلة البلوغ زعة شديدة التطهر .. ووجدت روسى بعض حوثها في هذه الدوامة التي وقمت فيها حين خيل إليا أن هذه الدوامة محورا يمكن أن تلوذ به وتثبت عنده فيبرد العيان إلى محجربها بعد جحوظ ، وتتقطع الرحلة والرجة والحلق وتعود العيان إلى محجربها بعد جحوظ ، وتتقطع الرحلة والرجة وحلة الحقائق ، وحلة الكون ، وحلة المخلوقات جميعها ، واتحاد الكل مع الله . حيثبدأ بإحساسى بأشوق للحيوان ، وهمت بتأمل وقراءة مايكتب عنه»⁽¹⁸⁾

في ظل هذا الإيمان بوحدة الكون والكائنات تصاعد حب «يجي حتى» للحيوان خصوصا حين يؤكد في أحضان التصوف استيشمت ذئب الحيوان ، فألفت من أكل اللحم واقتصرت على النبات»⁽¹⁹⁾ إن تلك الزعة الصوفية هي العروق الذهبية التي صاغ منها «يجي حتى» حقائق سبائك فنه القصصى . وهي التي صقلت قدراته على استخدام الحواس بوصفها عناصر في البنية القصصية . كما ساعدت على اتساع رؤيته ، ورواه للكون والكائنات . وهي رؤية تخفى في عوالم لامادية خارج الزمان والمكان ينسب القدر الذى تخفى به في جزليات الواقع وما يكتشفه من ملاحظات .

ولتأمل في البناء القصصى عند «يجي حتى» يلاحظ أن الصور الحيوانية لم تخفى سدى ، فلها وظفيتها في البناء القصصى . فقد تأتى لتجسيد الحركة الدرامية في القصة ورسوم أجواء البيئة والشخصية القصصية . ولتأمل المشهد التالى من **فصله في سجن** : «مشينا نالى في الفجر وأنا ملدوخ .. حصنا فيروط .. لا .. لاسيت . بعد ما مشينا شوية بصيت على الكلب مافيتوش .. رجعت أدور عليه ، لقيت جنب شجرة يطالع في الروح .. واقدا بمؤخرته على الأرض ، واقدا رأسه على قدمين مرتفعتين ، يوتر جسمه متشجعا ، وحلق الكلب في صاحبه ، ولعت في عينه حلقة بارقة أمل ، ثم أطفأها سريعا حزن عميق صامت .. لم ير من قبل عينا نكي مثل عين الكلب الجامدين ، وكانت تكلمه ويقول : هل هذه أتمررة ترانى ؟ ففتح له .. ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا الفم فلا يستطيع نباله وانجذرت بدلى الصرخة سربل من لعاب لرج ، تنبى عا في جوف الحيوان من غليان وألم لا يطمئه أحد .. لم يلمهم علوي سب الحادث .. لمل أحدا من الناس فيه .. وكمن من فلاح يضرع الكلب الغريب بقبوة . أو لمل صبيا قلده بجرحه الشهوة التي تمتل بها أول فكرة إجرامية في رأس الطفل . وبعد يده يتحسس ظهر الكلب فإذا هو سلم ..

إن استطاع كلبه بين يدي لموت أن ينبح ، ليلتكلم هو بين يدي التي سلبت عقله .. ولم يكن شيء ألقق بالاختلاف بين الطيحين ، من الإصاصة الخفيفة التي غشت على فم الفجيرة ، تقابلها تقطيع ظاهرة على جبين الفلاح .. وخضت رعدة الكلب شيئا فشيئا حتى ثلاث

في وجه زوجته»^(١٨).

وتابع - مع يحيى حق - صورة الديك الرومي - وقد أصبح المثل الأعلى لبلبل القصة فهو لا يثنى إعجابه به ، وتقديره لكانته . ولم لا ؟ فهو المخلوق الوحيد الذي يربط وزيرين لوجهه ، من الطاق للطاق ، يؤذن كالدبوك ، بل يرى فجأة في انفعال الشيخ ، قليل الصبر ، يروى مأساة طويلة جدا في كلمات قليلة جدا ، وكأنه ينقش بمقارعه هذه الكلمات في الحجر ثم ينقش ريشه ويهبط جناحه حتى يس الأرض ، وتكرر بطنه وصدره ، ويصبح مثالا للنفضة الكتابية في الخلاء والمظلة^(١٩) .

وهذا الجانب من المشهد ليس لوحة فنية منفصلة عن نسج القصة بل هي جزء من بنائها إذ يرمس خلفية للحدث ويعمد السلوك الشخصية القصصية وردود أفعالها. إن بطل القصة قد أصابه الكبر . ويرمز إعجابه - الذي لا يثنى بالديك - إلى ما أصابه من عجز اجتماعي يفتقر بعجز جنسي^(٢٠) .

وتساعد الصورة الحيوانية القارئ على إعادة النظر في واقع الشخصية الإنسانية بحيث تبدو أكثر جدة وطرافة ، بما يسبق عليها من روح التهمك والسخرية . هكذا يخاطب بطل قصة «الديك الرومي» زوجته :

« - فرحة عادل ما تمش إلا إذا شفت له واحدة بنت حلال نشبكها له من دولقت ...

« أهى دى تبق الخائفة الى تستحق تدبح فيها خروف ، بس يكون خروف لأبس بدلة وجاكطة ولأبس نضارة نجرة ستة غامقة .

بنت قلائت وهي مريكة :

تفعد إيه ؟ ودا بيت إيه ؟

فأجبنا وأنا أقوم أفرش الجلسة بشفقة عالية للدلالة على أن كلامي هزاز في هزاز لا ينصب منه إلا الأحقق أوسى النية وإن كان من الهزاز ما هو أمر من الجد :

« الخروف دايا سقى يبق واحد شىء أنا »^(٢١)

وزيد من وضوح التهمك بشخصية الزوج - الخروف ، أن تذكر صورة أخرى رسمها «يحيى حق» للخروف في «قصة في سجن» من مجموعة «دماء وطن» حيث نسمع : ليس الخروف - رغم أنه حيوان غير نفور - سهل القيادة ، فخطوته بطيئة ، إن لم نجد حنا مستمرا وقت . وأفرادة المتفرقة لا تجمعها سوى عصا متباعدة^(٢٢) . وكذلك بطل القصة مع زوجته . فهو يثنى الحركة بمجاجة إلى الحث المستمر من زوجته .

وكثيرا ما يخلع «يحيى حق» الصفات الإنسانية في تصويره للحيوان الأعجم . وهنا تقوم الصورة الحيوانية بوظيفة تعرية هوم «يحيى حق» الوجدانية . فهو يريد أن يحيى الإنسان في الإنسان من خلال «يحيى حق» الحرية ، والإرادة . لقد اكتشف ، أن الإنسان لم ينتهك حرية أخيه الإنسان وإرادته قط بل داس على إرادة الحيوان دون إدراك للروح التي تتدب ولا تستطيع أن تفصح . إنه يريد أن يصور لنا من خلال القطعة «جوليت» والكلب «عتر» أن الشوق للحرية قيمة يشدها الإنسان ،

ويكافح من أجلها - من خلال الوعي بقيمتها . أما الحيوان فهو يفتقره بنشد الحرية وإن يجيز عن التعبير المنطوق . لكن بوسعنا أن نتعرف على اقتفاده حرته من سلوكه .. من (منطق) الحيوان إن جاز التعبير^(٢٣)

ويصور المشهد التالى عذاب القطعة «جوليت» وشوقها للدفع .. الحبيس للحرية . «لأدري هل ضاقت جوليت ذرها بالحياة ، واستطاعت أن تغافل بإجلال هانم وعبد الفتح البواب وانطلقت هاربة على أن لا تعود ؟

أم رأيت باب الحرية يفتح لها عفوا ، وبمقدار ، فأردت أن تمش نسيما ولوبرهة قصيرة ، وأن تملأه من الرنين ، ثم تعود للدار ، كما عاد المارد . للقمقم .

إننى أرحب القرض الثانى .

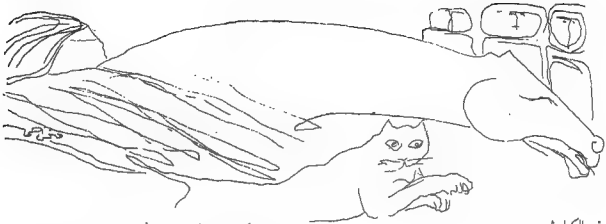
لأن إرادة جوليت قد ماتت . هي إذا كانت في رعب دائم من إجلال هانم ، فإن في قلبها رعبا خفيا أشد وأعظم ، رعبا من الحياة وعاطرها المجهولة^(٢٤)

لا يختلف عالم الحيوان عن عالم الإنسان . فكما يوجد في الإنسان العبد الذى يقرع بالعصا ، والحر الذى تكفيه الإشارة ، يجتمع في عالم الحيوان الوليد المحس كبعض حيوان السمك الذى لا تبرع في أداء أدوارها إلا بعد أن يصيبها على يد مدرسيها أشد العذاب ، من تجويع ، وضرب ، وكى وخلع أضرار^(٢٥) . ولم تكن «جوليت» على هذا النحو إنما لم تضرب أبدا ولم ذلك كان الضرب عندها أهون من صراخ إجلال هانم .. ويصور «يحيى حق» - من خلال جوليت - ردود الأفعال التي تتم في قبضة الإرهاب . وإذا كانت الحياة مسرعا يمثل عليه الناس - عند شكيب - فإن الدنيا عند «يحيى حق» «سيرك» ، فيه يمارس الإنسان لعبته في قبضة الإرهاب الممنون أو المادى . وتقوم الصورة الحيوانية - في هذا الإطار - بطرح أحكام تقسيمية حول الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني^(٢٦)

إن حيرة «جوليت» من «أمر» إجلال هانم : ما ذا تفعل مع من يحضنها ويغفها ؟ هي إدانة من «يحيى حق» لأولئك البشر الذين يلعبون - عن حسن نية أو خبث طوية - القيم النبيلة في الإنسان . وليس أشد مرارة على النفس عندما ينطق الحيوان (جوليت) بما يعرفه الإنسان ولكنه يكتفه بين جوارحه .

طبيعى ، ونحن إزاء هذا الحيوان المرهف : أن نصاب «جوليت» بالألقاب الاجتماعية - (كالنفاق الاجتماعي) - الذى أصبح «عدوى» تفترق بإرادة «الحيوان» وكأن الأمور قد انقلبت لتدبر قبضة الإرهاب الإنسان إرادة الحيوان إلى حد يبلغ إبطال الفريضة ، كما نشاهد في حالة الحصان الذى يرضى أن يعلو الأشد ظهوره ويغطو القليل من فوقه . ونقرأ مما المشهد التالى :

«أسلمها اتفاق الذى عفنت عليه روحها إلى السواد
إن الكلاب نصاب أيضا بالأمراض النفسية كالإنسان
فجوليت أبدا مرتعبة



توقع الكوارث

مر الدقائق عليها ضربات مطرقة فوق رأسها
حارت هل تقعد أم تقوم
هل تجرى بيتاً أم ضالاً

إذا لم تكن في حضن سيدتها فهي تحت مقعد ، أو متزوية في ركن ...
وليس أدل على الفقدان « التواصل » بين إجلال هاتم وجوليت من تعقيب
الزوى : « تقول إجلال هاتم إنها عاتكة مهلبة » إن هذا التواصل
الفقود يعكس عقم الأمومة عند « إجلال هاتم » العاقر . لقد أرادت أن
تصب أمومتها وسيطرتها على « جوليت » ، فذاست على مشاعرها
، وإرادتها دون أن تدري ، لتتلمذ جوليت في صمت . وفي مقابل
« إجلال هاتم » تنهض الست كوكب في علاقتها مع « عترة » فتحاول -
كالأم - أن تدبر مبلغاً لدفع الرخصة والفرامة للإفراج عن الكلب
« عترة » ذلك لأن « عترة » روح أحن بالنجدة لأنه أخرس .^(٥٧) وتأتي
الصورة الحيوانية - أخيراً - لتصور نمو الشخصية القصصية وما يحصل
ها من تغير أو تغيير حيث يذوى الشباب ويضو الكبرياء ويتلاشى المعجب
والخيلاء . إن « الحصان » بكل ما يشبه من جلال ورسالة له عينه التي تم
عن الخيلاء والتبيل والذكاء ، وتمتلك الضوء بالليل فتتقد كالبقرة
الحرة^(٥٨) لكن كل ذلك قبض الربيع، وفي خصوصية دقيقة يبث سائق

حرة شكواه .. في بكائية تجسد أماسة (الوجود .. والمعدم) لثقل الشهد
الثاني « إنما بكائي على حضانتي المعجوز لو أصابه مرض مفاجئ » فأت ما
تتغير طلي عليهم بل لعل قلبي ينسبط حين أجده قد زایل الشقاء والتعب
وأشدك للراحة تحت الزباب ، ولقلت عمر وانقضى ولكني مكثت أياماً
أرقبه وهو واقف أمامي على سيقان كأعواد الكبريت ، ركة خلاخيل
فوقها يطن شخية ، وتظهر مقوس ورأس ناعلة ونخشم يعيش فيه
الذباب ... يذوب جسده من الجوع شيئاً فشيئاً حتى أصبح جلدًا على
عظم . ومع ذلك لم يكن غاضباً على ، بل كان ينظر إلى بعطف وحنان
كأنه يرى لحالي ، ولا يريدني أن أرى لحاله .. ثم نفق ولم أشأ أن ألقى
بجثته في النهر ، بل دلفته بجوار الجسر ، بالقرب من شجرة
الجعيز .^(٥٩) وليس أدل على ماطرأ على الشخصية القصصية من تغير -
يوأكب ماحل بالحصان من شيفوخنة - من قول سائق العربة :

« ياأخى ! أطلب مني في مثل هذا العمر أن أتبدل ؟ إنني كنت أسرق
العربة وأنا مفضض العينين ، أهرف من وقع حوافز الحصان أى مكان
بلغناه ، أهرف كل طرونة وحجر ، كل من أمر بهم يسلمون على وأسلم
عليهم بأصواتهم عشت هكذا ، لا سنة بل ثلاثين سنة »^(٦٠) ...

هرامش

- (١) انظر شكوى محمد حاد ، الرواية العربية المعاصرة وأزمة القصير العربي ، عالم الفكر
أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢ ص ٩٠ .
- (٢) انظر عبد الحمن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف
١٩٧٢ ، ص ٦١ - ٦٦ حيث عرض خلاصة رواية القصة وقدم تقرراً نقدياً لشخصياتها
ومراحلها من ملابس حصارية .
- (٣) حديث عيسى بن هشام . القاهرة (دار القومية للطباعة والنشر) ١٩٦٤ ص ٢٩٩ .
- (٤) Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West, the Formative Years, 18-78-1918, the Johns Hopkins Press, Baltimore and London, p. 129.
- (٥) انظر توفيق الحكيم: زهرة العمر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، الصفحات ٥٣ ، ٥٨ ، ١٣٨ .
- (٦) انظر شكوى حاد ، المرجع السابق ص ١٢ .
- (٧) « ملحق الأكمير » لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٤ ص ١٨٩ .
- (٨) عبد الرحمن شكوى ، الاعتراف ، مطبعة جرجس غزوزى ، الإسكندرية ، ١٩٦٦ ،
ص ١٦ .

- وانظر طه حسين ، بين يدي ، بيروت ، دار العلم للطباعة ، ١٩٥٦ ، ص ٩٩ - ١٠٢ .
- وانظر عبد الرحمن بدر ، « عوم الذباب » ص ١٢١ . وقد أثار « عوم » حتى هذا
الطرح في شهادات الروائيين ، انظر فصول ، المجلد الثاني العدد الثالث ١٩٨٢ ، ص ٢١٦
العدد الأول ، الفترة الثانية .
- (٩) فتتلى أم حاتم ، القاهرة ، دار المعارف ، أيار ١٩٥٤ ص ٢٩ .
- (١٠) نفسه ص ٣٣ .
- (١١) نفسه ص ٣٥ .
- (١٢) ملحق الأكمير ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .
- (١٣) عصر الشرق ، ص ٣٧٢ .
- (١٤) العسكرية ، ص ١٦٦ .
- (١٥) فتتلى أم حاتم ، ص ٥٨ .
- (١٦) فتتلى أم حاتم ، ص ١١١ .
- (١٧) قصة كن .. كان ، ص ٨٩ .

(١٦) قصة كن... كان ، ص ٩٧
(١٧) قصة كن... كان ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٣

(٢٠) انظر دراسة إيجل بطرس صمان ، وجهة نظر الرواية ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ حيث عرضت الثالثة على تنقية الحوار في الرواية الإنجليزية مع التطبيق على عادج من القصة المصرية .

(٢١) ابن حزم ، الأئمان والسيرة في مداراة النفوس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٠٠

(٢٢) صلاح عبد المصور ، الظاهر والباطن (من عيسى حتى إلى مصطفى محمود) الأهرام ، ١٩٦٥ / ١ / ٨

(٢٣) صغبر من الشرق ، ص ٨٨

(٢٤) صغبر من الشرق ، ص ٨٠

(٢٥) انظر حسن حتى ، الفكر المناصر ، أبريل ١٩٧٠

(٢٦) شكري عباد ، سيرة شمس في حياة عيسى حتى ، ليرة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١١٠

(٢٧) انظر فراد دوراد ، حشرة أديان يحمونون ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ ، ص ١١٠

(٢٨) انظر حياطة في يد مسافر كتاب اليوم ، مؤسسة أخبار اليوم العدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٦٩

(٢٩) راجع المقالات التالية التي رسم معالم رؤيته الحضارية ولذبح الثقافتين ، ص ٧٢ ، ومن قصص الانبياء ، ص ٧٥ ، ولما يروى ولا أعلمه ، ص ٧٩ ، وأنت ليل وليلة ، ص ٨٥

(٣٠) عروسة براكية ، ص ٨٨ ، وردة القلب ، ص ٩٢ ، ألفت رواية الرواية ، ص ٩٧ ، والجمال والابتعاد ، ص ١٠٠

(٣١) ألفت من دراسة ، إيجل بطرس صمان ، أئمان والكتاب في بعض أمثال له حين الرواية بحث على الآلة الكاتبة قدم إلى مؤثره له حين التي عقدته كلية الآداب جامعة القاهرة .

(٣٢) وطفى ، ١ / ١ / ١٩٦٤ .

(٣٣) سمير وجي ، عيسى حتى في الستين ، مجلة الكتاب ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٤٤

(٣٤) راجع دراسة ، إيجل بطرس صمان وجهة نظر في الرواية ، فصول ، الجلد الثاني ، العدد الثاني ، ص ١٠٩

(٣٥) بيني وبينك ، ص ١١٢

(٣٦) بيني وبينك ، ص ١٢٨ ، ص ١٢٩

(٣٧) إزراة ربة ، (مجوعة أم العواصم) للكتاب الخشي ، ١٩٥٥ ، ص ١٥٥

(٣٨) أبو فرود (دماء وطن) القاهرة ، ليرة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، ص ١١٥

(٣٩) نفسه ، ص ١٣٣

(٤٠) نفسه ، ص ١٢١

(٤١) نفسه ، ص ١٣١

(٤٢) الجليظ ، الجبران ، القاهرة ، الجزء الثاني الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ قصة وفاة الكلب ص ١٢٤ - ١٢٥ وأسطورة المازي والديك . المصدر نفسه ، ص ٣٦١

(٤٣) راجع للشهد بياضه ص ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣

(٤٤) دمة ... بياض ، ليرة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ١٣

(٤٥) للمصدر نفسه ، ص ١٧ ، وإن كان وعيسى حتى ، قد حبر المنح البتة إلا أن نفسه ظلت تصيح من ذئب الجبران ، نفسه ، ص ٧٠ .

(٤٦) قصة في سجن (مجوعة دماء وطن) ليرة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٩٠ ، ص ٨٩

(٤٧) وتبينت قدرة وعيسى حتى ، التفرد في حساسيته للأصناف العامة التي تتميز بجملة فيه تدل على خلق أصل البلد وروح الشخصية المصرية . فهو يلاحظ أن العامة تخصصت كرات

لشروجه - فقد تشبه بياضه جانة ليل ونهارا لا يلبث بالمثل والجرح والجرال وعمل الرش حتى يفسد فيها ، فقول عن الرجل وراق له عليها ، انظر مقال لفة ملاية

لن ، ناس في الظل ، كتاب الجمهورية يوليو ١٩٧٥ ، ص : ١٢٣ هذا التلاقي قد يبلغ درجة اللقاء والتوحد الصوري مع الميوس بيني وبينك - مجوعة لتقابل أم حاتم ،

القاهرة دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٢٣ وإن كانت طبيعة الملاحظة لا تكفي من لفة ملاوية على نحو ما ترى في الشهودين التاليين

أعزالي الذي تدرك ؟ إنه ساذج ، هو في يده كالمعين فلتبني به . ما تلقى هذا الوصف - بل رجعت به ورويت . صمدت نظرك في أم في تصديق سنان عدي . إن

الحب الذي يثمر ثمر ثقي هو كل ما أسألك عليه من أجل فلا يبين تصديق النقارة أو صليهم (بين وبينك) ص ١١٦

والشهد التالي : إلى أفراسة يفسد على غيبك ، فعلى الذي يحسبه في انجاء هو لاية الكبرياء والاحراز هو الحب (نفسه ، ص ١٢٠ - ١٣١) هنا تنبئ لكفة أن الحب لقاء

مرة بعرة ولاحلاطة ضحا في قصة وكنا ثلاثة أيام ، (مجوعة لتقابل أم حاتم ص ٨٧) وفي مجوعة دماء وطن (إسماعيل يري وردا ذنبها - ص ١٠٩ ، وفي ، وأم العواصم)

أسست المقام فاستقر ، وأن إرماع صدى الصبر من السلاح بل أدركت أنها أصبحت ذات سلطان عليه ، فبترت ذات يوم وردت عليه (أم العواصم ، الكتاب الذهبي ،

١٩٥٥ ، ص : ١٢٣ ولاحلاطة السابقة تتحد عروضاها لتصل إلى أدب تربط به ، وعيسى حتى و شائع لوق في للنسب التي أضي (إرماع المازي ، واللقاء قصة والجارة ، ومع مراعاة

اختلاف القصة الجارية للخصائص القصصية في أفعالها إلا أن لاحلاطة تظل كالة فائرة في تلك القصة على جرأة والربل على حياء وإن كان يعلم باندماجات وهو يعلم بها لأن لارة عندا لا تزال على لحفظ ولأن حريتا فيضة السالك (انظر : بشر فارس ،

الرسالة ، ١٢ / ٢ / ١٩٤٠ ، ص ٢٧٥) .

(٥٠) قصة الديك الرومي ، (مجوعة حتر وجوليت) ، القاهرة ، دار العروبة ، د . ث . ، ص ٧٩ .

(٥١) في قصة الماشق والمشوق ، كالت الصبية للشباب حيز : ... ماأريد منك إلا أن تجعل مني كما يجعل الديك ظلت ط ووالدي يمسك الديك ... قالت صمعة الديك أن تاكل وتشرب وتكنم وأنت ليلة وليلة ، الجلد الأول ط . ص ٢٨٥ وعن سفاد الديك ،

انظر الجليظ ، الجبران ط . الخليل يحسن حارون . من كونه على السواد الجزء الثاني ، ص ٢٤٠ ، الجزء الثالث ص ١٨٥ ، السليح ص ١٧ .

(٥٢) قصة الديك الرومي ، ص ٨١

(٥٣) حتر وجوليت ، ص ٢١٥

(٥٤) نفسه

(٥٥) رسم وعيسى حتى صورة دقيقة لجوان السوك ، انظر عليها على الله القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ص ١١٢ - ١١٣

(٥٦) انظر الصور الجوانية في روايات كارلن آن بيوتز ، ترجمة جبرا إرماع جبرا ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ٣٩ ، ص ١٤٦

(٥٧) حتر وجوليت ، ص ١٨٨

(٥٨) عليها على الله ، ص ٩٤

(٥٩) صبح الزم ، ص ١٠٩ ، ص ١١٠

(٦٠) نفسه ، ص ١١١ ، ص ١١٢

الرؤية القصصية

عند مَجْهُولِ الْبِدْوَى

- ١ -

عمود البدوي ، الذي ولد سنة ١٩١٠ ، بدأ ينشر قصصه القصيرة منذ عام ١٩٣٥ ، وهي من صغيرة نسبياً ، ولكنها مهابة دائماً لظلال كل أنواع الطغى إذا كان صاحبها موهوباً أو فناناً قادراً على الاستمرار برغم كوابيت المجتمع وضغوطه . والحروف - على أي حال - أن مصر في طباعة عمود البدوي كانت لا تزال تتردد في قبول القصة . فهي من قبيل اللغز والهلل . وظل راوياً أو مؤلفاً - وبخاصة إذا اعتمد ضمير حضوره - يثير الإشفاق إذا ذكر الشاعر في أي موقف . وإلى عهد قريب حرص الطغاة على أن يقدروا أن يثابروا وحدهم من قبل :

ولقد تعرضت عن كل بعثه لنا وجدت لأيام الصبا عروضا يعطي من «المحصل» ما لا تعطيه خمسون صفحة من القصة^(١) .

ولقد ظهر أنه كان لهذا الفن أكثر من مصدر إزالي - كالتقنيات مثلاً والحقايات الشعبية - إلا أن أمثال المطرطي ومحمد تيمور يثابروا أن همكناهم ما يتوزع من الفرنسية والإنجليزية في مجلتي البيان والشرق وسواهما، يشجب أوضاعاً يعرض أول الأمر على أن تظل سائلة ، ومن ثم تلفت القصة بهالة من سوء الفن أحياناً ، وتعرضت لزوايا التهمك أحياناً أخرى .

أحمد كمال زكي

ومع ذلك لا نزع أن البدوي أفاد كثيراً من مجاهدات هؤلاء ، لأن القصص القصيرة كان في مجلته - عندما أخذ ينشر أعماله وقصصه في الحفاسة والمشرين - أصغر مما أحبط به من أسباب التكرار والتقدير . وسعى القصاصون إلى ربط أنفسهم بكبار كتاب أوروبا - ولاسيما تشيكوف وموهمان . وزعم البدوي أنه أحد العرب الذين خلقوا فن تشيكوف ، وبالقدر نفسه - أوروبا أكثر - اتكأ على المازلي ، وقرو في حوار له مع فاروق خورشيد أنه اعتمد القصص الغربي في إقامة بنائه الفني أو أحكام تقنيته ، وأدرك من طريقه قيمة التركيز واختصار التفصيلات وتجسيد الشخصيات .

فإذا اطلعنا على مجموعته الأولى التي أصدرها بعنوان «رسيل» نرى إلى أي حد كبرت دعوته ، أو لظلال عجز فيها من أن يكون استجابة حقيقية للمرحلة أو رد فعل ما يسود المناخ السياسي والواقع السياسي يوجه عام .

ومع ذلك قد نجد معاناة البورجوازية المصرية في تطلماتها ورغبتها في الاستسلام على الظهر الاستعماري ممثلاً في نوع من الاستبداد السياسي من

ومن هنا تبين كيف كانت حياة البدوي في بدايتها صعبة التشكيل ومحدودة ، برغم شروعه في السفر للخارج - وكانت أول رحلة له في سنة ١٩٣٤ - وظهور أعضاء المدرسة الحديثة الذين ضمنوا قصصهم المشكلة الاجتماعية باستد فاتها المشوذة .

نـ

وإذا عرنا لنا أن نتكشف الممار الذي أقيمت عليه قصة المقلدين الثاني والثالث من القرن العشرين - وكان البدوي إذ ذاك يسمى إلى أسباب فنه لتقويمه - لا نجد في الجملة إلا الذي تحكم فيه بلاغة اللغة ووقائع والحدوة المرتبطة بمنصر المكان .

على أن محمد تيمور - بعكس المطرطي - كان يتحدث عن العقدة حديثاً غامضاً ، كذلك أشار إلى الفعل اللرمي والشخصية الرئيسية والحوار بإشارات تتم على أن المجتمع المصري أصبح راضياً في القصة القصيرة ، وإن تكن رغبته مبنية على دراسة عميقة إقبال مصحف ما بعد ثورة ١٩١٩ على نشر القصص ، وبخاصة تلك التي أصدرها الأخوان عيسى وشحانه عبيد ، ومن بعد طاهر لاشين وعمود تيمور .

وكأنه كان يحس أن بعض الخطوط العرضية في القصة القصيرة - كأي فن قصصي آخر - ينبغي لأن يكون وجهة نظر صالحة للاستمرار. والدليل أن أحدا - ابتداء من **حماد** والتموريين والعبيديين ثم **يحيى حلي** وإلى **يوسف إدريس** - لم تشع أن تبني نظرية محددة في القصة القصيرة، بل لوسط أن التحرر من أية نظرية - وقد ظهر ذلك في تيار القصة التقيضي **Anti story** ربحا من الزمن - هو الوسيلة المثلى في الكشف عن حدود النفس الإنسانية وتطلعاتها.

إلا أن ذلك - فيما نظن - تبسيط شديد السذاجة، لأنه يمكن القطع في المقابل أن قصص محمود البديوي في مجموعها ليست إلا مشاجرا تستعصى على التصنيف وأغلبها يخرج على مفهوم القصة القصيرة، وإن يشتم بروح القاص الذي يتحكم إلى طبيعته واستمداده الفطرية.

ولم يكن في كل الأحوال وإلى ما بعد تلك العقود الأربعة من التجربة بحيث يزعم أنه فوق القوالب - لأنه قلوب بعض قصصه فعلا - ولم ينجح إلى ما جنت إليه طه حسين في «المعلبين في الأرض» ويتر عليه سخط الساعطين، وكذلك احتلى يجيب محفوظ في البحث عن الشكل التعبيري الذي ينحاز إلى فلسفة أو إلى رؤية كونية محددة. وإنما اتكأ على تلقائية ذات حدى ييلور في سهولة السرد **Narration** معاني التجربة أو دلالات الموضوع، سواء أكان ذلك الموضوع اجتماعيا أو مجرد موقف ذهنى يطرأ دائما في مجالات الحرب ومعارك المسؤولية المحدودة.

ونشترط تعجب المسؤولية عنده لأنه - فيما يبدو - كان زاهدا في أن يعرف بأية ميول ثقافية **Cultural** - ولا حتى ميول تنم على حقل تطبيقي **educational mind** صانع خاص، ورفض - أو هكذا أجبر - أن يلتزم بأى مبدأ سوى مبدأ الإنسانية. كان الماركسية لم تقنعه بملجأها العلمي، والوجودية لم يملعها أو حتى في إبان ازدهارها لم تبهره بالرغم من أنها كانت دائما ثوب أدبى براق أسر.

أترأه كان يمشى أم دفعه تردده إلى أحضان العزلة فلما ؟

- ٢ -

لقد پشت الستينات من هذا القرن بصفة نهائية، أن محمود البديوي وجد الشكل النهائي لفنه، ففى يثير تجارب المرحلتين السابقتين على ضاحتها بإضافة مهمة، هى إيراد المشاهد الوصفية التى تجلج زعم الحياة - حتى في أبسط صورها - وسحقها قوى الأفراد الواقعيين في سكبنة السحر والذرى، ولم يبرز فنيا ولا اجتماعيا إصراره على جنسيات المرافقة ومغامرات الشقن المفروشة والبنسنيات والتمعة المتاحفة في شوارع الشرق والغرب !

وحق نرف كيف واجه البديوي اندطاعة الستينات بمصر - وهو مكبل في عزلة - نحصى كم بدمعة أخرجهما، وأصدر بعضهم دور النشر وصفت باليسارية المتطرفة في حالات كثيرة.

بدأت بالمجموعة «**عزلة على السطح**»^(٣) مصدرة بأقبح أعماله فنيا «**أهراق في الجانب الآخر**» لتدخلها بأسباب الرواية بلا تبرير مقنع

ناحية والظلم الاقتصادي من ناحية أخرى، هذا مع رومانسية منتفل في أى ساحة وعلى أى مستوى قوى ذاتية فجوة وقاصرة عن أن تمتد بأكثر من تعربة للعلاقات البشرية التى لا يحكمها إلا الهوى واستشراف للمعامرة.

ولدهش أنه سيظل في مرحلته التالية من حياته الفنية - وهى تسم بالواقعية الرافضة لأى معتقد سيامى موجه - حريصا على الحلم الرومانسى الذى يشبه أن يكون مرافقة جنسية أو - فلفلل - رؤى منومة فلنهما خيالات «**الزلة الأولى**» وقد صدرت عام ١٩٥٩ ممثلة في «**الليل والرجل**» و«**الأخرون**» و«**ليلة في برومباى**» وإلى حمدا «**المعجزات السبع**» التى تفتقد أكثر قواعد القصة القصيرة جيدة الصنع، ومظها تماما قصة «**فلانك البحر**» وإلى حمدا «**مجموعة الطوام**».

وقى رأى أن تلك المجموعة تلخص مرحلتين متداخلتين من حياة البديوي الفنية، ويرجح تداخلها إلى أن قصصها يتقارب إلى حد كبير حتى لتسجر أن نرى تطورا كبيرا بين «**الرجل**» مثلا و«**الطعة**»، أو بين «**الأخرج** في الميناء» و«**ساعة الخطه**» و«**الورقة**»، مع تباين في رسم الجو وتحديد البيئة للمكانة وتوزيع الشخصيات بين مارينا مثلا ومبارى وشارى ولندا في جانب ورجس وأميين والراوى - في كثير من قصصه - من جانب آخر.

والجامع في كل القصص هو سهولة الأداء، وللتأثير بلغة السلسة يؤثر التصريح في الصبر ولكنه يعمد إلى الإثارة في التلميح أحيانا، وقد يطيل في الوصف، وبخاصة في بدايات قصصه، حتى لتصور أنه يلج على أن يكون لكل قصة مقدمة تحلل بالوصف العام الذى قد يكون حالة على القصة نفسها.

وليس يس التمس قصص البديوي كما يسها وهو يخرج عن بعض تجاربه الذاتية التى جعلت عله ضيقا محمدا، كما جعلت موضوعه المرفق بين البنسنيات والغرف المفروشة والشوارع التى يجنى عليها شبح الحرب مكرورا وألياً إلى حد بعيد. ويشير أى إحصاء تقدى إلى أن الفرق واضح بين البناء القصصى الناتج من «**الأدواح**» و«**ساعة الخطه**» ومثل ذلك «**المجذاف**» و«**القلب**» والبناء الذى نراه في مثل «**الأخرج** في الميناء» و«**الليل والرجل**» وإن يكن يمد في هذه إلى إيجاد ضرب من المفاجأة يتحول في بعض قصصه الناجحة إلى مفارقة تبرز المفزى الذى كان خافيا.

وهناك على أى حال أكثر من دليل على أن البديوي كان يفتقر غالبا إلى فكرة محددة يرتكز عليها في بناء قصص هذه المرحلة - وهى أريمة عقود من حياته - إلا أنه عثر بسهولة على مفتاح النجاح المحدود، وهو الإخلاص لفنه أو الانقطاع إليه على أساس أنه «**تصوره**» لواقع يعيشه أو - في أحسن الحالات - يتبنى أن يعيش بالطريقة التى لا تجد نامنا في معارضة أية نظرية لا تتفق وطبيعته.

المجموعة «ليلة في الطريق» - وهي ست صفحات^(٢٦) - تحكي عن مشروع مغامرة مع امرأة الضالعة إلى فندق من قطار الصيد - نرى إحدى الصفات اللازمة لمطم قصصه - ومن ثم يمكن إدراجها في أحد ضروب القصص القصيرة بمستويات غير واحدة . وهذه الصفة هي المقارنة التي تشكل انقلاباً غير متوقع إطلافاً في السياق ، فأشبه - من هنا - زميله أمين يوسف غراب ، وكان كلاهما - من هنا - موباساناً حل محو من الأسماء ، واستوعب تماماً صياغة الأحداث في قصة «المقد» المشهورة . على أن حلة المقارنة تبدو أخلاقية أحياناً - فيظن أن المزيى متكافئ مع حديثاً - وأحياناً أخرى بلا رصيد فكري كبير فتكون ساذجة غاية السجاجة على ما تكشف عنه قصص «الطاحنة» و«جلودة في الرماد» و«امرأة في الجانب الآخر» .

وأما المقارنة في «النتين» فكانت من جراء السرد في المراتب - لأن القصة أساساً مجموعة مواقف لانجيمية إلا شخصية الراوي - مفجأة . وكان الشهيد المرشح لها ساجداً ، إذ يحم الزوج ويروح يهذي أمام زوجته سعاد باسم كارولين ، فلما تسأله يراوغها ، فلذا تمثال التين الموجود في الفرقة تسقط عاملة التنظيف الصينية ، فيتكسر وتظهر إحدى الشظايا إلى وجهه تجرحه الجرح النافذ فينشق عليه ، ولما استفاق شعر بالألم الحاد ، ولكنه فرح في أحفائه لأنه نال جراحه^(٢٧) .

ونكون في هذه الحال إزاء بناء لمحمى لا تحمله القصة القصيرة إطلافاً ، كما يكون علينا أن نربط بين رمز التين الموجود في كل مكان عند الصينيين ، وتمثال التين الذي يطش بإبرامه دون مسوغ لأنه لا يعنينا - كمصريين - على المستوى الذي يعنى كل صيني لا بفناً يسرّج - على الأقل - بعض طقوسه الوثنية الأولى .

فلذا تركنا ذلك المرفق كله - وهو روائي لمحمى كما رأينا - إلى مقارعة «ليلة في الطريق» ولعله يقصد ليلة خطيت في الفندق يوشك البناء القصصى أن يتسكك ، ولكن لما كانت ابنته حديثاً تعليمياً على أساس الماملة بالمثل - فهي قد تكبر وتعرض للقب يفرجها في ليد كبهذه ودخلت فنند - فقد كانت المفاجأة أقل حدة .

رأى مصطلح المظلم أسيمة الأرملة تسلب إلى فراشة و«تعدد عليه دون أن سحب البطاة» - وقد تركت له مكاناً مجالياً - وتقدم تحوها ، ولكنه فاجأها بشئ لم تترقبه على الإطلاق .. سحب عليها اللعاه وهو يوت على كفيها .. وعاد إلى مكانه على الكنية ، وصمها تكي بحرقه .. لم تكن تصفق أنه يروح في الرجال مثل هذا الإنسان^(٢٨) .

وغير أن لوجدنا قفاز من جوها الشيق لا تبنى للإثارة شيء ، لأن إدلالاته كانت عملية إخبار عادية .

وقبل أن نجاوز المجموعة إلى مجموعة أخرى في عام ما من أعوام الستينات تنبه إلى أن المؤلف في سائر قصص المجموعة ظل في ذلك الجو المتوتر والجئس ، كما ظل على مستوى الأداء الذي يمتد مقاطع قد تصعد صراع القصة أحياناً فضت حكيماً - وهذا أمر ليس بالماضي قط - وقد تلقى بها في آفة التلخيص الروائي المقوت .

وبلا حاجة إلى اعتدال الخطوط العامة غير الدالة على المرفق . وعلى مستوى التحليل الأسلوبى - وللمدهش أن قصته «ساعة المظلة» التالية أسلوبها الذي يمتد الإيجاء الدال - نرى المقاطع غير المترابطة بنائياً ، مع أنها كانت تلتفت إلى أصغر الأشياء .

وفى سنة ١٩٦٢ أسدر له الكتاب الذهبي مجموعته «ليلة في الطريق» متضمنة سبع عشرة قصة بعضها مما يدخل إطار القصص Short Story بطريقة أو بأخرى ، وقصته منها بعنوان «النتين» تقع في سبع عشرة صفحة مفعمة بالفقرات والخطوط التلخيصية التي ساندتها مقدمة روائية لم تسلم منها إلا قلة من أهله الميزة ! ومسرح «النتين» مدينة هانشو - مدينة البحيرات في الصين - سبق إليها مع سعاد التي شئت وأتلف شللها أعصاب رشاد الذي كان يعمل في بكن أي عمل .

وللمصادفة وجدنا - وهي آله في مظلم قصص الديوى إذا كان ثمة مغامرة جنسية - تجمع في شرفين متجاورين - كليهما ماثلهون في الأعلام المصرية ! - بسيدة ثمانية يساعدها على فتح باب فرقتها وتحدث إليها بالإنجليزية حديثاً شيقاً يارها مفعاً بالإيجاء . ولم يعرف أن اسمها كارولين إلا من المصيبة الصينية التي أعيرته أنها سألت عن اسمه ، وكانت هذه المعرفة خطوة إلى مغامرة غرامية ، ورغم إحسانه بالضيق لغرض زوجه . بعد رحلة رومانسية - تذكرونا برحلة رولان في البيرة - تسوق المواقف المتصلة إلى خرفة كارولين سماء وراء تصف زجاجة خمر وظفر بتمعة أوها كتاب عن الصين تبدو كارولين بأنها قابلت شاباً حرياً جليل الصفات جعل المؤلف صبية مع أنها على حلاوتها توشك أن تدق باب الكهولة^(٢٩) ، وكان الباب مغلقاً - نقصد باب الفرقة - فأغلق باب شرفينا من الداخل !

كل ذلك والنتين لا يظهر إلا بعد زيارته لزوجه ، وكنا يعلم أنها شاهدت على سرير المرض مسرحية تدور حول رجل ترك زوجه في فراش المرض وارتقى في أحضان امرأة أخرى ، فقال الجزء العادل بأن أكله التين . ولا لاحظت سعاد اصفرار لونه ، على ذلك بصعده الحبل ، المشيدة فوقه المصحة ، وهذا لم يقنع المرأة :

- إنك تصعد كل يوم ولم تشر بالتب

- ولكن تبت اليوم .. ماذا تصحكين ؟

- فكرة الرواية أصبغت .^(٣٠)

مشهد بطي الإيقاع ، ولكنه بعيد الدلالة ، فما معنى أن يصفر لونه غب ليلة واحدة مع كارولين ؟ إلا أن جليلة المرفق في تشابك أحداثه لم تكن بالقرعة التي تقننا ، ومن ثم يبنى الديوى هذه القصة الرواية بالتكثير عن «زلة الأولى» منذ تزوج بسعاد التي استطاعت أن تحمي من التين

لقد تمتعت الوقوف عند هذه القصة لأبين أمرين ، أو لها تتداخل أسلوب القصة القصيرة والرواية ، وثانيهما اعتد المؤلف على طريقة الوصف المفرغ من أي شعور داخل سوى الحوار الذي ظم يمتد في قصصه . وبالمقارنة بين هذا الأسلوب وأسلوب القصة التي تحمل عنوان

وأما المجموعة الثانية فيعتبران «**حارس البستان**» ^(١١) إحدى وعشرون قصة من بينها اثنتان على الأقل من النوع القصير جدا ، وقد حرص المؤلف في هذه المجموعة - من منطلق الاستخدام الفني الموافق - على وحدة الاطباع من ناحية والتوسط في الإجابة عن بعض التساؤلات المصرية ، ولكن بظل الجو العام الذي اعتاد أن يحركه أبطاله - وقد يتحرك هو بضمير الأنثى - مترواحاً بين التوتر والهدوء طبقاً لمستويات الموقف الذي يتشكل عادة على مساحة عريضة ، قد لا تحتاج إليها معاناته . أما الحوار لوجزويلا عمق بوجه عام ، في أغلب الأحيان تفسده عامة متفاحصة تتميز عن أن تستوعب نبض الحياة المصرية حتى في أدق ملاحظاتها وأسوأ ظروفها . وأكبر الظن أنه يحاول أن يخلق نوعاً من التنازع بين لغة القصة في نموذجها الأعلى وما درج والواقعيون - على الترويح به باسم الواقع ، إلا أن حدود الواقع عنده قد لا تسمح بواقعية مفتعلة .

ومن ناحية أخرى يبدو المخرج الأعل مقياساً وهماً - لأنه لم يكن ثمة أصل واحد للغة القصة - إلا أنه قد آن الأوان لأن يقرب كاتب القصة القصيرة من نهج الشاعر الذي يميل التأمل في الكلمات ، فيتعامل معها أكثر من تعامله مع «**الأشياء**» .

فلذا انتقلنا إلى الشخصيات ، وهي متعددة وكثيرة في كل قصة ، نكزن قد أشرنا على نهاية التحليل الذي تصور به ملكات محمود البدوي القصصية .

وفي حالة واحدة يبدو بطل البدوي مميزاً ، وأساس تميزه راجع إلى دون كيشوته جيبية . وتوهم هذه الدون كيشوته إلى حد تعجز عن قبول فكرته عن الإنسان المهاجر ببلاته إلى المدينة . هو يريد أن يزعج أن غروجه قيمة ، لأنه يؤمن بالتحول أو التطور . ولكننا نحس من خلال الإطار الذي يضعه فيه أنه خرج لسطح في نفسه على الحياة المثزمة التي تفرضها عليه القرية ، ويتحول السخط - في المدينة - إلى عملية متابعة للجنس في أرخص أباداه . فلذا أوغل في مدينة الغرب أو في إحدى مدن آسيا - وبخاصة هونغ كونج - لتدوب قيم القرية تماماً ، وبدويان تلك القيم لا يجد أمام مطامعه سدا ولا راحة .

هناك يقرب الضربة تلو الأخرى ، وفي إشاعات الانتصار على المرأة - لأنه غاز دائما ومطمع الغرائز دائما - يحدد مفارمته على محور رتيب . وتكتمل المفارمة تماماً بطريقة رومانسية ، ثم يعقب ذلك صورة مفاجئة - لأنه لا يزال ابن الصعيد شرقى التربة - لا تتعارض قط مع نودم ذاته الدون كيشوته .

وليس من سبيل إلى تعيين القصص التي تدخل في هذا المضمار الدون كيشوتي - ولا أقول الدون خوافي . لكني أذكر مفارمة واحدة وصفت في إطار قصصه جيد ، رغم جبروتها بالواقعية إلى طوباوية رومانسية ، وتوفيقها المتحد المتسر بين حقوق القلب المادية ومتطلبات الفن الروحية . وهي قصة «**الصورة الناقصة**» ...

وفي سياقها العام يمتد فكر البدوي إلى حدود التجريد ، أو فلنقل يخلص إلى قضية واقع الواقع وواقع الفن ، وهل إذا استجاب المخرج

هذا وفي مايو عام ١٩٦٣ قدمت له روزاليوسف في كتابها الذهبي «**عجلاء ووحش**» . ولأول مرة يحرص محمود البدوي على أن يتوه بأن القارئ سيجد «مجموعة أقاصيص جديدة» فيجل ذلك عنواناً تحثياً لعداء ووحش .

علام يدل ذلك ؟

هل بدأ البدوي يشك في جدوى ماقد ، أو تراه يريد أن ينيه إلى «جديدة» يقدمه بعد ما استهلك نفسه في عزلة التي كانت كل رحلاته القصصية عمليات خروج وهمية إلى كل مجتمعات العالم ؟

أما نحن فلم نفتتح بأن البدوي جاء بشئ مخالف - على الأقل - في قصص المجموعة الثلاث عشرة . رفع فيها راية التبرج ، والنساء اللاتي يسلمن أنفسهن - ومنهن - كساد بطله قصته «**رحلة**» في القطار» ^(١٢) - من تضطرها الحاجة إلى بيع جسدها - والتمزج والتسكع بين الملاحى والحانات والفنادق والشقق المرفوشة ، وتعرضات «**البطل**» المشروعة والمكشوفة لصواحين ، مع ملاحظة أن كلهن في ميمة الصبا ، وإن لم يمنع ذلك من أن يضي على بعضهن صفات جانبية كان يظل صدر العالمانية من ألبشاك إذا أطلقت ^(١٣) وكان تظل يرغم سقوطها غير رخيصة ولا مثيلة ^(١٤) وكان تبدو قوية البنية موفورة الصحة وبشرتها الصفراء دافئة ^(١٥) أودأت بشرة نقيه وجسم ناضج ^(١٦) .

وتكتشف المجموعة من ناحية أخرى عن أن الريف لدى البدوي هامشي ، مع أنه من إحدى قرى الصعيد ، وخير الريف في أضييق حدوده وأبشع صورته . ولو كان هذا الريف لديه رصيدا قويا لشكل مع المدينة جدلية عميقة ، وقد تزداد عمقا - بالضرورة - إذا كانت المدينة هونغ كونج مثلا أو باريس !

وفي الستينات أيضا - بلا تحديد سنة بينها - ظهرت له مجموعات في الكتاب الماسي ، وهو سلسلة تجمع القصص العربية على قاعدة «مخارات الإذاعة والتلفزيون» واستمرت في الصدور طوال الستينات ، ولعلها اختست حياتها القصصية في عام النكبة ١٩٦٧ بعد أن وجه كل نشاط ذهني إلى الحركة .

المجموعة الأولى بعنوان «**زوجة الصياد**» ^(١٧) ثلث عشرة قصة ، اثنتان منها قصصتان هما «**وحش**» و«**جنة الشبان**» ، وإثنتان طويلتان نوعا ولكنها لا تصلان إلى أن تكونا من نوع الرواية القصيرة Novelette وهما «**البقرة**» و«**فندق على الدرب**» .

وبلاحظ القارئ في هذه المجموعة طابعا عليا غالبا ، ثم تصد واضحا في ارتياد الحانات والبنسيونات ، بجانب اتساع رقعة الواقعية عنده ، أجهضت من كل التزام ، وإن كانت تتم بوحدة انطباع تم على محاولة منه لفهم ما حوله باتزان وحرصانة .

نرى في مجموعة **الجمال الحزين** ، التي صدرت في الكتاب المسمى تحت رقم (٥١) قصصية وحيدة بعنوان **أكسيرا الحياه** ، وتقع في صفتين ناقلة أحد مشاهد الأعلام المصرية .. مريض بالزفة يقابله صديقه مصادقة ، وبعد أن يفحصه يكتف عنه طبيعة مرضه ويقتدر ببقية حياته بثلاثة أشهر ، ويعلم أنه سيحده على صحبة بعد خمسة أشهر .. أي أن **إفلاق** ، عملية الزواج مكفولة ، إلا أنه يلتقي به بعد أسبوع - مصادقة أيضا - فيؤذنه لأمرين أسدما أنه كان بادي الصحة ، والثانية أنه تروج فتجا من داه **لقد كانت صحبة زوجته تيسم له إبسامة مشرفة فيها الأمل والحياه** (١٨) .

ويدو أن التكتيك القصصى عنده لم يتقدم كثيرا في هذه الحففة برغم الإطالة التي أشرنا إليها ، والتي لم تصدها الأوصاف المتراحمة تحت وطأة تصرفات الشخصية غير المحملة الوقوع وغير المحسوة أحيانا . ونحن أننا لم نعرض لقصصية **أكسيرا الحياه** إلا لتسأل البدوى أو نتساءل : ترى إذا كانت القصة هنا تسمى إلى تقديم أسد قطاعات الحياه ، هل يمكن قبول كل قطاع فيها متى توفرت شروط إبرازها فيها ؟

سؤال يكرهه الجدل ، غير أن البدوى وراء الإجابة عنه يبدو من أنصار أن يكون الفنان حاطب ليل ، ومن ثم يفقد بسهولة القدرة على توفير الشكل الذي يحمل مضمونا ما . ومن جانب آخر تتأوى كل قصصه التي يمكن وصفها بالطبيعية **Naturalism** ، أي التي تسخ من الطبيعة بذاتها أو معادلات الموضوع المناسبة .

واستنساخ الطبيعة على أية حال لا يعني إلا دنيا لنا ، كما لا يؤدي إلى إبراز الأهداف التي لا يمتها - لتبر - إلا روح الابتكار والخلق المرتبط أبداً بتدوير كائن من التعبير والتسلق .

ومع ذلك فنحن لا نسلب محمود البدوى روح الخلق عنده ولا قوة الابتكار لديه . فهو شئنا أن نشأ قصاص كبير ، ونضمه بعض الأعلام المتحصلة له في مقدمة قصاصنا المرومين ، وعند فزاد دواتر أحد **أفضل قصص كتاب قصة قصيرة في أدبنا الحديث** (١٩) **لقد أصبح في أن يحكي القصة القصيرة القوة الجمالية التي ينسب بها أي عمل أدبي يمكن أن يعد طيبة في ذاته ، طيفا لنا مبدأ تروق الطواهر التي لا على الناس استغداد دورها في الحياه الفنية .**

وليس كمحمود البدوى كاتب قصة بعيد باقتدار كل ما استنفد دوره لا في الحياه الفنية فحسب ، وإنما في مطلق الحياه أيضا . وإن يكن هذا الحكم لا يخلو أحيانا من ظلم إذا قلنا المبدأ الثاني وهو أن الفن قد يعتمد الطلجة إلى الحد الذي يسمح بالتكرارية وضيق الألق ، وذلك بتركيز الانتباه على وقائع ، حتى ولو كانت شهوية يخفر عنها النموذج الدون كيخوتي .

وأهم النتائج عند البدوى نوحان : قصصه الدون كيخوتي ، التي أطلنا الوقوف عندها فرأيناها وروية الألوان ، تثير المواقف وتلفت برشاقة سردها واعتداد الممارعة فيها .

والنوع الثاني قصصه الريفية ، وهذه تكشف الفنان عن بدايات حياته في الريف المصري وتأثره بمجراته يبدو من تحليها أنها بيوت أو

البشرى الجميل - في شكل بابائية تمثل بجملها السعى الدائب وراء خلود النفس أو الروح - إلى نداء الجسد أوحشمة العاطفة ، يموت الفن والفنان ؟

قضية مشكوك فيها على أي حال ، ولكن الحسنة اليابانية قصيرة وتقول أبدا مريض . وقد وصفها البدوى وصفا بمصر كل مطامعها الاجتماعية في أن نجد المال الذي يوفره للعلاج المطلوب ، ومن ثم يكون عليا أن ترضخ لرغبة البطل - الرسام - فصيح للموديل الذي يتنازل عن كثير من قيمه . إلا أن البطل الذي يدخل في طور المثالية يرفض هذا التنازل ، كما يرفض المجتمع في جديته مع الطموحات الجنسية الفردية .

وعلى كل حال يتوقف الفنان ، فلاتم الصورة ولم أشأ أن أطلق التاراملضلة في قلبي .

أي أن دون كيخوته الرافد في أعاقه يرب منه في موقف إنساني مؤثر ، فيعني تطور ملكاته ، وربما أهدافه ، من ثم يعني أن واقع الفن كثيرا ما يصبح أبجمل من واقع الواقع .

وليس من شك في أن هلايقى - بلوره - أن البدوى إذا تحل عن دون كيخوته ، وقد حقق متطلبات الفن الواقعى ، تستوى لديه شخصية البطل وشخصيات كل قصصه في الجملة ، على الأقل لتصبح إيجابية متطورة من كل زيف مثالي ، دون أن تحتاج إلى توش تبرز أهميتها الاجتماعية . وأول هذا - في رأينا - الصدق الذكي . والصدق الذكي لا يجب التقرب عادة ، ويرفض في الجملة الاستسلاخ من البيئة الأم من متطلق العاليات غير المشروطة .

فضلا عن أن المغامرات الغرامية لم تعد - حتى في القاموس العالمى - ملخلا حضاريا يذلف منه كتاب القصة باعتبارهم شهودا على عصرهم ، ولكن الأنظر من ذلك أن تتحول شخصياتهم الفنية بتلك المغامرات إلى مجرد نماذج لجمود الفكر وأصعاج السلوك جميعا . ولا مندوحة على أية حال عن التنبيه إلى أن ذلك لابد أن يفسر بواحدة من التين :

إما أن محمود البدوى يرفض - من حيث هو كاتب - استيعاب طبيعة المرحلة مؤثرا الإلارة الماشية كنتيجة سريعة مؤكدة ، وإما أنه لم يعرف أن للأدب مضمونا يحدده بوصفه قيمة اجتماعية (أو حتى عقلية) ، بالرغم من إيماننا بذلك للمضمون مع الشكل إنما هو شيء واحد تكرسه القيمة على طول الخط ، وبالتدبر نفسه تقبل تلك القيمة بأن تتضمن أبداها الجمالية ظلالات من الجنس .

- ٣ -

ونظال أعمال السجينات لمحمد البدوى جامعة لكل تلك الملامح ، ومن أوائل ما ظهر لها منها **صفر الليل** وسبع عشرة قصة (٢٠) ثم **السليمة الذهبية** ومنضمة سبع عشرة قصة أيضا (٢١)

والمجموعتان تتخلون من القصصيات ، بل تتضمنان قصصا قصيرة طويلة بعض الشيء - وهذا ضرب من التطور - أكتفه الأبطال التي صدرت في نهاية السجينات كمجموعة **الباب الأحمر** (٢٢) ، وإن كنا

مشيوبة بكل أنوثتها - كما يقول - وإذا تصحروا وهي لا تزال مستلقية في قبصها الحريري بنمشها بقبلاته ثم يوصلها إلى الباب لتراها سونيا القادمة في صورة خليفة يتسلح بصولجان الجبال .

«دعنا شاهدنا صلبنا المنظر، وتراجعت مضطربة، وارتدلت مسرعة إلى السلم .. وصمت وقع خطواتها، وأنا أعصر قلبي» (٢١).

نهاية فاجعة، ولكنها تأسب الدون كيوخوتية الثورمة عنه، والتي ما فتئت تلح عليه وهو يكتب قصة «الغضب» مع فروق طفيفة يمكن قبولها على أساس أنها أساليب مختلفة يقصد بها إيهامنا بواقع يرفضه الواقع بأى مقياس .

وأنعش أن يكون هذا «الصنيع» هو خصيصه قصص السبعينات بوجه عام، ومن منا لا يبحث عن أى مضمون فكري في أى عمل أدبي ؟

فإذا افترضنا هذا المضمون مع العجز الكامل عن الإتيان المنوط بالسرور ووصف المواقف، وإجهاض المراء حتى في وجود خلفية تدرجها الحضرة وترصعها الزهور، لأن ذلك يخفى ببساطة عدم وجود موضوع أو - على الأقل - تلاشي الموضوع في تشبهاته المتشابهة .

وبإعادة النظر في هذا النوع القصصي إلى مجموعته الأخرين «الباب الآخر» و«صباح الحبس» (٢٢) يظهر لنا أن محاولة البدوي إخفاء بعض المعاني الاجتماعية في قصص هذه المرحلة لم يسفر عن تطور فعل في فهمه العالم، ولم يتعمق بمعارف الستينات التي كانت تعد بالكتير - ولو سياسيا على الأقل - وكأنه كان يريد أن يتيه بطريقة عملية إلى أن المرحلة كانت مرحلة رواية، وأنه في الخمسينات فعل بالقصة القصيرة كل ما يستطيع ليلطل على طول الستينات بتحدى بها كل القوى المتضاربة في الشارع المصري .

وكان من الطبيعي أن تعزى البدوي بلبله، وأصابت هذه البلبله فته بصفتين متعارضتين . الأولى إتيانه النوع الثاني من قصصه - وسرى ذلك وشيكا - والثانية تدنيه في بعض القصص شكلا ومضمونا إذا أمكن أن تفصل بينهما حقيقة .

وذلك القصص الثلاثي - ويضغ ينطلق من فهم ما للندور الاجتماعي للأدب - قصصه المطولة «علاقة إنسانية» - قد يحمل موهبة القاص، إلا أنه لا يقنع في جملته ويفسرنا في صراعات تقوم دائما بين قري غير متكافئة، وإن يكن هو - كراو أو لسان حال - المتنصر الأول والأخير .

والأثلة كثيرة لن نلحق عليها، منها «الرومان الجوال» (٢٣) التي قد تكون مجرد صورة قصصية بلا مضمون إطلاقا، ومنها أيضا «الصفر» (٢٤) قصة التار والبطولة للمحمية التي تضيق بها أية قصة قصيرة، وكذلك «الباب الآخر» (٢٥) عن مولد بنى وسقوطها، و«الجبال» (٢٦) و«الزئير» (٢٧).

الأولى عملية سطو لا تتم على نجمة قيمة في سقف أحد المساكن، والثانية صورة قصصية تجري حوادثها في أحد الفنادق .

شده منذ الصغر إلى عنها، وفي المقابل ملاحقة الحوادث في المدينة، وطرافتها أو سهولتها على النحو الذي يكون المنصر الأجنبي - وبخاصة إذا كان امرأة مثل كارولين ومارى وسونيا - هو المقابل لأمنية وسعاد وسعدية وزهرة على طول الخط، واستبدال ملهى أمبريال وكوين رود وهونج كونج وطوكيو - مثلا في هذه الحال - بالمدينة والجبال وشاطئ النيل والريانة والقاهرة أمرا واردا ولا مشاحة فيه .

في النوع الأول لا ينظر البدوي إلى الحياة من جوانبها كافة، وإنما يحصر نظراته في الجانب الشهوي، ويغفل هذا الجانب من أى نبض فكري إلا حين تسلل إليه صور الحرب . وهكذا يصبح خياله المقتل يزعم الجلس شيقا عاقلا يزن الأمور باللعة أحيانا وبالتقد الموجه أحيانا أخرى، مبتعدا ماشا له الابتعاد عن جوع مارى أوكارولين صاحببة القبلات المحمومة والشعر الأشقر المتهدل .

ويغفل على هذا النوع من القصص الطول النسبي، والفرج بال قصة القصيرة في معناها الدقيق إلى الرواية القصصة، أو إلى الرواية الملخصة التي ارتفع عددها في مجموعته «صفر الليل» وفي القصة نفسها التي تحمل عنوان المجموعة، وكذلك في «سونيا الجميلة» و«رحلة إلى بحر الزمرد» .

في «سونيا الجميلة» لا يتعدى البدوي حدود قصص المغامرات التي جرت في مدن مصر وبين غرف البجسوات والشقق المفروشة . ولم يأت فيها - من جهة النوع - بأى جديد، بل فقدنا الجانب الإنساني بإسقاطه ذكر الحرب ووجهة نظره فيها جميعا .

على أنه يستغنى في تلك القصة ذات التفصيلات المتشابهة بنادج بشرية تركت بمفردها للتقارير حتى يهبط عليها البطل ليخضع فيها من روحه، فتتحرك وقد تهايت نفسها للسقوط، والمؤلف نفسه لا يدعها - حتى لو كانت ذات تكوينات خاصة كسونيا - تلك زمام أمرها، وكان هونج كونج خدرتها بأرضيتها وحداقتها ونزوكها وتزامهاى الطابقتين . فسونيا ذات الملامح الشرقية تترجم إلى الإنجليزية - في موقف مقتل - كلاما عربيا زل به لسانه، ثم بعد مجموعة المصادفات يعرف أنها تدرس في قسم اللغات الشرقية بجامعة موسكو، وأنها قادمة من نيودلهي وستستكمل عشرة أيام لدى صديقتها لما في هونج كونج قبل أن تسافر إلى برلين فوسكو لإنجاز بحث عن «الحالة الاجتماعية في جمهورية مصر العربية والمند» (٢٨) .

كل شيء إذن مهيأ لمركبة دون كيوخوتية يشهدها شارع شانتهاي بكرونج حيث تنزل سونيا، لكنه يؤثر أن يقلل مساحة المركبة إلى القندق - فذلك آفة لديه - ويستبدل بالقندق بلا منتقل مقبول إلا في حدود الثروة الوصفية مواضع أخرى - في أحدها آثار غيرة سونيا حينما حيا مداعبا إحدى المضيفات اللاتي خدمته في الطائرة، مصادقة أ - أدرك أنه أسر تماما سونيا !

ولكن .. جارته كارولين الألمانية تتدخل في تخطيطاته فجأة بعد التقائها بمصادقة في ستراول رود، ثم تمام في فراشه نصف حارية

حيث يقف عند الثقات المترسطة والكادحة التي تجسد الضلال الوطني . فيختلط بقصص المدينة التي من قبيل «الحرج» في الإسماعيلية ، و «المرأة على الجانب الآخر» في القاهرة .

ويتنازع الفؤجج الأول - لأن الثاني عادى جداً - بتخلسه من المقدمات الوصفية التي تبدأ غالباً عن قبة الحدث ، وبخاصة إذا كانت لا تقتفنا على السبب أو الأسباب التي من أجلها تتتابع الأعمال . وهو يشارك كل قصصه - في مختلف مجموعات - في عدم تقدم النهاية على البداية مع أن البديوي قاهر فنياً - في فنتا - على إغرائها بالسرود والإجابة عن «كيف» التي مطالعها بين الحين والحين . ومن ناحية أخرى لا يعمد إلى «الحكمة» السريعة الخاطفة التي تظهر غالباً في قصصه التي اختار مسرحها الصين واليابان ، أي أن الغالب على هذا الفؤجج الإيقاع البطيء نوعاً ، والاتكاء على التحليل الذي قد يجتدل لعدم وجود شخصيات ثانوية تعمقه . وقد أخفقت ترجمس بطلة «العربة الأخيرة» في بلورة عقد يوسف النجار للشوه !

ولا نرى أن البديوي بذل الكثير ليتخلص من رواية قصص هذا الفؤجج بقصير للشكل ، فوقع بدوره في أسر شخصية الراوي - وهذا كان ثابتاً قاراً عند منطقة الغزلة التي يصعب فيها رؤية الجماهير على حقيقتها ، فلا أنجبه الموقف على الخروج من قلوب والمناشئ - مع القديسين - لم يفهم أن ذلك كان دفاعاً عن النفس أمام الموت ، ومن ثم جعل الناس في مثل عزله . أو فظن لم يستطع أن يبين حقيقة فعاليتهم - مع أنهم كانوا متحمسين - لما كان من بطله إلا أن لنهم أو تسقط عليهم كأنهم في نظره لم يفهموا أنهم يدافعون عن بلادهم !

ولقد كان من الطبيعي - على كل حال - أن يعظم قصصه بأسباب من صراع مصرع إسرائيل ، إلا أنه لم يجد الكثير ليقوله . ولعل قصة «الحمار والقارس» في إطار الظروف المتاحة - مع أن بطلها كان ممن شاركوا في ثورة ١٩١٩ - هي أقصى مد وصل إليه فنه يوجه عام . ويؤدى الشيخ عبد الرحمن دوره المقرر له في حرب الاستنزاف ، ولم يكن يجتدل مظهره من نور وحاسن مؤثرين ، ولاسيما وهو بطارد بينديته المتبقية - على ظهر جراد - الطائرة الإسرائيلية للهاجمة .

ومن الممكن القول هنا إن الوضع الاجتماعي المصري وحياة الاقتصاد المصري أيضاً كانا من ضمن الأسباب التي حددت رؤية البديوي . ولعله أراد أن «يرسم» أن معظم المصريين - في تلك المرحلة - لم يكونوا يملكون نصيباً في حاضرهم ، ولا استطاعوا أن يستثمروا المستقبل على نحو يثبتون فيه أنهم يمتدحون إلى ضعف ساعات العمل المقررة عليهم لكي يرضعوا إلى مستوى الكارثة .

ولاً فإلا الذي كان يدفعه إلى التهرب والارتواء في أحضان روسانا وشرويت وغيرها ، أو في قصته «جلجلة في الرواد» (٢١) يحمل البطل متوهها ويبحث مليه ؟

وفي مجموعته «هساء الخسيس» بلفانا أكثر من عمل لا يتفق والسياق الاجتماعي للعصر ، وأكثر من عمل قد يكون هروياً من جدلية العصر نفسه ، أو قد يكون رجعة لأحلام لا تمتي كثيراً أو قليلاً بالإجابة عن أي تساؤل في أية قصة . ومن قبيل ذلك القصة التي تحمل عنوان المجموعة (٢٨) ، فهي رغبة محتلة في سيدة جميلة جمعت بها سيارة أجرة ، ويوشك زوجها الشاب على أن يموت في الطريق الزراعى إلى الإسكندرية .

وكذلك «ولفة على الدوب» (٢٩) قبان يستغنى ثانياً عن الأول الذي تقع أحداثه في الطريق الزراعى إلى الإسكندرية أيضاً ، وهي تتشبع بوشاح أخلاقي وتتم برنة خطابية عالية .

ثم «الغضب» (٣٠) فاجعة في قالب تهليلي تتولى صمته واقصة لم تمنها نصائحها ودعاؤها من أن تستسلم لإبراهيم المشرط المشعل الذي سطا - في أثناء احتراق القاهرة - على دكان الجواهر ليظفر بعقد غين !

و «الأصابع العارية» التي أودعها قيمة عن الإنسان الذي سيظل وحش الوحوش جميعاً منذ فجر التاريخ .. منذ نبتون إلى القرن العشرين عهد الفرنسيين في الجزائر ، وهو وحش الوحوش (٣١) وكان يهد لقتل ثرى يوروى سيدة جميلة بعد استشهاده أبيها .

وتبقى القصص الريفية المفهوم الضيق الريف ، ولست نغنى الريف الذي يظهر - عرضاً - في قصة مثل «الزينة» و «الأصابع العارية» نفسها . وهنا - بصفتها خاصة - قد نضطر إلى أن نعود إلى ما قبل السبعينات بالمقدار الذي يكون ضرورياً لتفهم صياغة البديوي على قاعدة التوحد الكامل بين الشكل والمضمون (٣٢) .

واستناداً إلى هذا لا يكون موضوع القصة - أو موضوع كل قصة لدى البديوي - إلا مساحة مكانية زمانية لتشكيل فكره عبر شق الظروف . ولأنه من الاعتراف بأن هذا الفكر لم يكن من التشعب والعمق بحيث ينوع موضوعاته ، ويبحث بمحد مضمونها ما أو مجرد معارضة - أو موافقة - للصدام الذي وقع بين مصالح الفلاحين وانحراف القيمين عليه .

لقد انعكس ذلك على صياغاته ، ومنها نقل فيها ، وحتى لواعتدنا عشاق من القراء - وهم كثيرون سواء كانوا محافظين أو ليبراليين - لابد من وصفها بالتجريدية والرمزية (٣٣) ثم بالتكرارية التي تعنى أنها غير متنوعة . فهي غنوجان ، وإن شئتاً الحصر الأدق غنوجج واحد لم يشكر كثيراً وتخله قصة «الجلدانة» وما يعرض فيه للنهر والمدنية . ويمكن إخضاع قصته «ساعة الحطلة» الواردة في مجموعته «ولفة على المطح» لهذا الفؤجج ، وقد استمد فكرتها من دورة الحياة وإشراف الإنسان على النهاية حيث يقوى بريقه مؤذناً بالانطفاء الأبدى .

وثمة غنوجج ترد كثيراً لم يكن فيه غناء كبير إلا حيث يعرض خطفاً للحرب أو لمطاردة الجرمين - ويضعهم مثلاً - أو لمقاومة الإنجليز ،

وبعبارة أخرى يستخدم البدوي بعض الأدوات الفنية - وهي حيل في صنعة القصة ويقاس نجاحها بحسن استنساخها - ليأين بعض وجوه الانكسارات الحياتية ويمتدد الأزمنة إلى بيوت الله نفسها^(٣٩) بعد أن تحربت النفوس وطُرحَت إلى الحضيض بكثير من القيم ، ومن ثم يتخلق عالم يصعب على البدوي فيه - بحق - أن يصفق لنفسه البشرية ويتعرف أسس مواقفها سياسية كانت أو اقتصادية .

ومن هنا نفهم سرَّ رفضنا واقعية البدوي ، لأنها ليست واقعية ا صريحة أن الواقعية ترفض أن تقول الحق كله ، إلا أن مقدار الحق فيها يلزمنا بأن نحس أنها لم تقل سوى الحق ، وهنا تكن مهارة الفنان الكبير...

وكان في وسع البدوي أن يتنعم بأعمال قصصية دفعتها الأحداث إلى البروز كرواية «الأرض الطيبة» مثلا أو «فونتانمار» أو «الأسيرة كرامازوف» أو «أنا كاريتينا وأوسني» «الجنود» و«رجال في القمر» ، وعلى الصعيد المهني أعمال تهموز - روايات كانت أو قصصا قصيرة - ثم أعمال نجيب محفوظ فيوسف إدريس مع أنه لم يتأخرأ في حياة البدوي .

• هوامش

- (١) راجع : في بيتي ٢٨ ، ط ٢ ، الماريف ، رقم ٣٣ من سلسلة الرأ . وقد ذهب في توضيح فكرته إلى أن مثل ذلك البيت للذكور - وهو موزن الأداة سريعا - محمول مسهب بالي ولا تصل في القصة إلى مثله إلا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشبيب وتكأين الحزب الذي قال القزقي مع هنا زعم الرواة : إنه عتار عتار ودرهم حلاوة ١
- (٢) أصدرتها في مايو ١٩٦٠ دار ريز الوست ضمن مجموعة الكتاب المجلد في ١٦٢ صفحة
- (٣) ١٢٨ صفحة
- (٤) ١٣٩ ، ١٤٠
- (٥) ص ٤٧ لها بعدنا
- (٦) ليلة في الطريق ١٤٣
- (٧) ليلة في الطريق ٥٣
- (٨) تعتمد هذه القصة المخارطة أيضا ، ولكن بيد بوليس ، لقد تصيد سعاد البطلة وجعل هربت منه ، وبعد سقوطها على جامع القديرات في قنار الزيتون ، قرأت في اليوم التالي أن الشرطة تبحث على سقاف يتشبب النساء بالقتل بعد أن يقضي مهن وعاره ، وكان هذا السقاف هو الرجل الذي تصيدها .
- (٩) السلسلة ، ٨ في مجموعة جلاء ووحش .
- (١٠) الشيطان ، ٢٤ في المجموعة نفسها
- (١١) فتاة من جزا ، ١٤١ المجموعة نفسها
- (١٢) تذكر ١٠١ المجموعة نفسها . والتذكائر زجاجة نيد جليا لإبرين زوج توفاه الله فكانت من نصيب شقيق صغيرها الذي اختارت .
- (١٣) عدد ٢١
- (١٤) عدد ٢٨
- (١٥) أصدرتها مؤسسة أنبار اليوم ١٩٧٠ في ١٤٧ صفحة .
- (١٦) مسطرت من دار الشعب سنة ١٩٧١ في ٢٢٢ صفحة .

تقول إنه كان في وسع البدوي أن يتنعم بمثل هذه الأعمال ، إلا أنه - فيها يبدو - أوسع الباب أمام نفسه . وعبثا يزعم بعد ذلك أنه تأثر لمازني أو تشيكوف أو بعض الألفاظ من كتاب القصة والرواية ، ذلك أن طيبة قصصه وأسلوب صياغتها ورسوم الشخصيات فيها وأبعده نظام معين في تشكيكها جيف عرضها المرض المناسب .. كل أولئك يعني أن الآخرين كانوا في سياقاتهم المختلفة في واد ، وكان هو في واد آخر ، وإن كنا نسلم بوجود قدر مشترك بينهم ، لم يتنعم هو - مع ذلك - بما كان يؤذن فيه بقاص عظيم ، كالموت وقضية المصير ، بل الجنس نفسه فكيف تجاهل محمود البدوي الأوضاع الأدبية على عصورها المختلفة ، وكعب معظم قصصه - إن لم يكن كلها - متكتا على ذاته ؟

نرى هل فعل ذلك الكبار من أمثال دوسوفسكي وهمنجواي ويزراك ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ؟

أين نصحه إذا أبهانه عن هؤلاء وعن الطليعين في حياتنا من أمثال العليان والطاهر وصنع الله .

أسئلة لا غلغ إلا أن نركها للزمن للإجابة عنها ، وأما نحن فلا نتصور أن محمود البدوي - على طول حياته - أتى ببن جديد .

- (١٧) من طبعة المصرية البانعة للكتاب عام ١٩٧٧ في ٢٠١ صفحة .
- (١٨) صفحة ٥ وتلاحظ بصفة عامة أن محمود البدوي حاول في هذه القصصية أن يقدم بانه متسا ، وأتت ذلك - إذا أسقطنا المصادقين - إنكنا خيوط القصة على أساس وجود علاقات من تتنعم ط .
- (١٩) في القصة القصيرة ٣٢ (الأول كتاب رقم ١٩٧٧) .
- (٢٠) صفر الليل ٤٣ .
- (٢١) السابق ٥٩ .
- (٢٢) الكتاب للناس من الدار القومية للطباعة والنشر .
- (٢٣) راجع مجموعة الباب الآخر ١٨٤ - ٢٠١
- (٢٤) السابق ١٥٨ - ١٧١ .
- (٢٥) السابق ١٤٠ لها بعدنا
- (٢٦) السابق ١٠٦ لها بعدنا
- (٢٧) السابق ٥٦ لها بعدنا
- (٢٨) مساء الخميس ١٦ - ٢٥
- (٢٩) نفسه ٣ - ٩
- (٣٠) نفسه ٣٦ - ٣٧
- (٣١) نفسه ٨٤
- (٣٢) يصعب ذلك فيما أصدره قبل «الغرة الأخيرة» عام ١٩٤٨ بالرغم من وجود بعض القصص الناتجة فيما وفكريا .
- (٣٣) تحسن مراجعة قصصه والأسمى في «رجل» التي أصدرها سنة ١٩٣٦ و «في القرية التي وردت ضمن مجموعة «الطلاب الجامعة» والتي وُظف فيها - ربما لأول مرة - القرية أو الخليل لها بصفة خاصة لإبراز عنصرى القوة والخصوبة في عملية استمرار الحياة
- (٣٤) غرة على السطح ١٤٧
- (٣٥) نشر ما إلى قصته «الجبار» الواردة في مجموعته «الباب الآخر» ص ٥٦

القصّة القصيرة

عند نجيب محفوظ

- ١ -

يعرف القارئ العربى - وغير العربى على نطاق شيق - نجيب محفوظ كاتباً روائياً ليس غير فقد شُهر برواياته بدءاً من «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥ ، وانتهاء برواية «الباقى من الزمن ساعة» ١٩٨٢ ج ١ . وكان قد بدأ حياته الأدبية بروايات تاريخية ثلاث تمثل بداية انصرافه إلى هذا الفن وعكوفه عليه بعد تردد بين الأدب والفلسفة طال فترة لأجاس بها فى بداية حياته الفكرية ..^(١) وقد عرفه الباحثون المتخصصة كذلك بهذه الشهرة على الرغم من علمهم بكتاباته فى القصة القصيرة ، بل غزارة إنتاجه فيها بالقياس إلى من شُهر بها لنجيب ، كيوسف إدريس - على الرغم من مشاركاته الروائية الكثيرة فى «العب» ، «الحرام» ، «قصة حب» و «البهاء» و «رجال وليران» و «نيويورك ٨٠» وغيرها - ومحمود البدرى وأمين يوسف غراب ويحيى حقي وغيرهم ..

ويبدو أن الفترة الزمنية الطويلة التى تفصل بين أول مجموعة لنجيب محفوظ - وهى - «خمس الجنون» ١٩٤٤ - والمجموعة الثانية «دنيا الله» ١٩٦٣ - فضلاً عن غزارة إنتاجه الروائى خلال هذه الفترة التى تروى على عقدين (عشر الأقدار - رادويس - كفاح طيبة - القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - السراب - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية - اللص والكلاب - السبان وأخريف) وعرف القارئ عليه خلال هذه «الفترة الروائية» الطويلة - هى التى تركت هذا الأثر الباقى من «روائية» فن محفوظ دون غيره ..^(٢) يضاف إلى ذلك وسائل الإعلام المختلفة التى قلنته مؤلفاً «للتلاية» و «القاهرة ٣٠» (القاهرة الجديدة) و «اللس والكلاب» و «السراب» و «بداية ونهاية» فى أعالي سينماية عُرف لدى جمهور مشاهد ، فى نطاق واسع ، بعد أن صاقت دائرة «الجمهور القارئ» أمام هذا الزحف المرقى فى أبعاده الثلاث (المسرح والسينما والتلفزيون) .

حلمى بدير

والوقوف على عناوين مجموعاته - «خمس الجنون» ١٩٤٤ و «دنيا الله» ١٩٦٣ و «بيت سىء السمعة» ١٩٦٥ و «خسارة القط الأسود» ١٩٦٩ و «تحت المظلة» ١٩٦٩ و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ١٩٧١ و «شهر العسل» ١٩٧١ و «الجريمة» ١٩٧٣ و «الحب فوق هضبة الهرم» ١٩٧٩ و «السلطان يعطى» ١٩٧٩ - - يجعنا نحاول التأمل فى دلالة الاختيار من داخل كل مجموعة .. ودلالة التسمية من حيث مضمون العمل أولاً ، ثم من حيث اقتران التسمية بالمرحلة التاريخية التى صولت فيها المجموعة ، على أساس أن الأدب العظيم يصدر بتقاليدى تصويرية فى المقام الأول - من وعى بهذا أو بغروعى - وأنه يسوق - حتماً - إلى تفسير ما ، لمرحلة ما ، من مراحل حياة الفرد والكيان الاجتماعى على السواء .

انتقال نجيب محفوظ من «المباشرة» في «همس الجنون» و«دنيا الله» إلى «الإيحائية الدالة» في «بيت سى» السبعة» أو «الشيطان يعظ».

وما ينسحب على عناوين المجموعات، ينسحب أيضاً على عناوين القصص، على أساس أن الأولى جزء من الثانية، وعلى أساس أن العنوان في الحالتين جزء من تكوينات الأفكار «الداخلية» وبمعنى آخر فإن العنوان هنا وسيلة لإحانة «اللقى»^(١) أو تقريبه من عالم الكاتب.

ويتضح من بعض قصص المرحلة الأولى - مرحلة التجريب - مدى «التقريب» في معالجة بعض القضايا، ومدى تفتح الكاتب - عن وعي - على حركة مجتمعه من ناحية ثانية..^(٢)، وكلاهما من سمات مرحلة التجريب عند كاتبات حتى في مقالاته الأولى ورواياته، بينما نجد نوعاً من الاندماج بين العنوان ومحتوى الأفكار في قصص المرحلة الوسطى والمرحلة المتطورة التي تمثل إنتاج السنوات الأخيرة. وبمثل نجيب محفوظ إلى أسلوب «الإضافة في اختيار عناوينه، من مثل: همس الجنون - دنيا الله - نكت الأمومة» وتلك ظاهرة تصاحب أحواله الأولى، في قصص مثل: غن الضفدع، أدلة الإتهام، وأعماله الأخيرة: نور القمر، أهل القمة، صاحب الصورة، أهل الحوى، وإن كان الاتجاه نحو استخدام الجملة الكاملة» مثل «الشيطان يعظ» موجود أيضاً منذ البداية في: تبحث عن زوج (١٩٣٧)، غاب القط (١٩٤٢).

وعلى الرغم من الانتقال في عناوينه بين «المباشرة» أو «التقريبية» وغير المباشرة» أو «الإيحائية»، إلا أن نجيب محفوظ لم ينتج إلى استخدام الكليشيات الرومانتيكية التي كان قد شاع استخدامها في القصص القصيرة أو الطويل، في مرحلة ما بين الحربين، واستمرت حتى منتصف الستينات على وجه التقريب، وهي كليشيات تفقد «المثل» والإحساس بالحداثة في العمل الفني، والشعور بأنه أمام بعض الحكايات المخترعة.. التي لا تنبع من واقع يحيط به أو يتعامل معه.^(٣)

وقد تنوع حجم القصة القصيرة عند نجيب محفوظ تنوعاً يتراوح بين قصير يصل إلى أربع صفحات (درج بعض الباحثين على حساب حجم القصص بعدد كلماتها)، وطول يصل إلى سبع وتسعين صفحة، كالفارق بين «بدلة الأسمر» (همس الجنون) و«حكاية بلا بداية ولا نهاية». وهذا الفارق لا تنسم به مرحلة من مراحل حياته الأدبية، ولكنه تنوع صاحب حياته كلها منذ محاولاته التجريبية الأولى، حتى محاولاته التجريبية المتأخضة الأخيرة، مع ملاحظة أن إنتاج نجيب محفوظ يتسم بالتجربة المتجددة مع كل مرحلة من مراحل إبداعه، وهذا ما أتاح الفرصة أمام الاتجاهات التقليدية في الأعمال النقدية لتجد طريقها إلى إنتاجه، بين قصصيات اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية، أو تقسم مراحل إبداعه إلى مرحلة تاريخية وأخرى اجتماعية وثالثة نفسية، أو تقسم إنتاجه وفقاً لتيارات ملهية أدبية أو إيديولوجية، فهي رمزية أحياناً واقعية أحياناً أخرى بل رومانسية في بعض الأحيان، وهي مبنية مرة، وسارية مرة أخرى، بل ماركسية في غيرها..

وفضلاً عن مجموعة القصص غير المنشور في بدء حياة كاتباته الفنية؛ فإن الجهد الأول الذي قدم منه بعض المبتدئات - الجديدة في طه - في مجموعة الأولى، يمثل - في تصور - مرحلة التجريب الأولى في حياته، وهي مرحلة يبدو فيها جهد الاختيار بين «الإبداع» و«الكثافة النقدية» أو بين «الأدب» و«الفلسفة» - بحكم دراسته الجامعية..

وهذا الإنتاج الأول الذي حاول في نهاية الثلاثينات لم يكن يعوزه عامل «الثقة» في «القدرة» الفنية فحسب، بقدر ما كان في حاجة إلى الثقة في «طبيعة الأرضية الفنية» التي يمكنه الارتكاز عليها في هذا المضمار، فالثلاثينات كانت مرحلة متوسطة بين نشأة الفئتين القصص القصير والرواية. وكان صراع الاستمرار لإزالة قائماً فضلاً عن «جهد التجويد». ولم تكن المحاولات الأولى في مدرسة الحقائق، وقد وجدت لها جمهوراً مشجعاً، أو بمعنى أدق لم يكن ذوق الجمهور القاري قد استأثر ترك «غثائية القصيد» المروث، إلى واقعية فن جديد، يتخذ من الإنسان العادي نموذجاً له، ويصطنع لغة العامة - أحياناً - أسلوباً حوارياً له. ومع ذلك فإن حصراً بيولوجياً لقصص نجيب محفوظ قبل مجموعته همس الجنون^(٤) يعطينا عدداً لاقتنا من القصص التي نشرها نجيب محفوظ من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٤٦ تقريباً. وقد وصلت هذه القصص في مجموعها إلى أربعة وسبعين قصة قصيرة، قضى بعدها فترة طويلة - نسبياً - من حياته - عقدين تقريباً - قبل أن يعاوده الخنين إلى القصة القصيرة مرة أخرى..

واختيار الكاتب لعنوان إحدى قصصه ليكون عنواناً للمجموعة تقليد سبق، لا يمثل دلالة فنية سوى وقوف المؤلف عند عنوان دال، يحاول به جذب انتباه القارئ إلى قصة ما. ونحن نلاحظ أن بعض المجموعات قد حملت عنوان قصتها الأولى على الرغم من أنها قد لا تكون أفضلها، أو أقفنتها تأليفاً، أو أحدثها باعتبار آخر.. مثل مجموعة «همس الجنون» و«دنيا الله» و«تحت المظلة» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» و«شهر الصل».. كما أن مجموعة «الشيطان يعظ» لا تشمل عنوان إحدى قصصها وإنما عنوان مسرحية من فصل واحد تنتهي بها.

ولا جدال في أن نوعية انتقاء العنوان توحى بدلالة ما يعطى في ذهن الكاتب من أفكار، وهي أفكار في حاجة إلى أن تخرج للبحث، وفي حاجة إلى تفنيد وترتيب - أحياناً - وتثبيت مع غيرها - في أحيان أخرى. وكما نلاحظ نضجاً كبيراً في «روية» الكاتب لواقعه، وهي رؤية تتضح من المقارنة - في مجال الإبداع الروائي الذي حظى بقصص السبق - في مجال الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية حول نجيب محفوظ - بين روايته الاجتماعية الأولى «المقاهرة الجديدة» ورواياته الأخيرة «الباقى من الزمن ساعة ١»، «نلاحظ تطوراً نحو تكثيف دلالة العنوان. وانتقال من «المباشرة» إلى «غير المباشرة»، أو بمعنى آخر اللجوء إلى العنوان الذي يعطى دلالة أعمق، يمكن أن تنتزع من حيث النظر إلى العمل الفني نفسه، ومن حيث ما يشتمل لقاء «المثل» و«البلوغ»، لتصبح طبيعة ثقافة ووعي المثلّي عاملاً من عوامل اكتشاف جوانب جديدة من الإبداع والمضغوت، أو «الباقى» في العمل الواحد.. نجد ذلك في

هنا مع ملاحظة أن نجيب محفوظ بعد الخمسينات كان إنتاجه ينشر أولاً بأول ولم يكن ينتظر الناشر طويلاً . وتعتبر القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مع ذلك - عن موقف فكري يتكامل من خلال تجلياته بناء العمل الفني جميعاً .. والذي يؤكد هذه الحقيقة أن نجيب محفوظ لم يحدث أن حكى لنا حكاية .. ولم يحدث أن شغل بجدت ما «لطرافة» أو «لقراءة» أو «لإمتاع» أو «لتنشئة» أو «لترجيح» وقت فراغ» ، فالحديث عنه جزء من بناء فكري متكامل ، لا تكن قيمته في ذاته ، أوفى إطاره الخاص ، وإنما تكن قيمته بالقياس إلى أحداث معاصرة ، أو إطار فكري يحيط به . ولهذا فنحن نلاحظ تدرجاً كبيراً في «تكتف» الرؤية عند نجيب محفوظ من عمل إلى آخر ، بحيث تصبح الدلالة الفكرية - عنه - أكثر كثافة في أعماله المتأخرة منها في أعماله الأولى ، وهو ما نلاحظه من القراءة النقدية لبعض قصص «مس الجنون» مقارنة ببعض قصص «الشيطان يطفئ» .

ولا ينتهي عذاب الإنسان وعناؤه في قصص نجيب محفوظ ، وهو لا يستطيع أن يبك في غير هذا ، ربما إحساساً منه بالمخالطة الشديدة التي يرى غيره من الكتاب يقع فيها ، فهو يصور مأساة الحب الذي غدت به «ذات الشر الذهني» ، وتعرض بمسؤولية كاتلب لا «كلاعب أكرويات» هدفه السلبية وإظهار البراعة في التعبير عن حكايات الصبية من المراقبين ..

ويمكن تتبع فكرة هذه القصص «للفلل» «مس الجنون» «دنيا الله» «دنيا الله» «سوق الكائنات» بيت سيء السمعة» «أهل القبة» «الحب فوق هضبة الهرم» .. لئلا كيف تطور المحتوى الفكري عند كاتلبنا حول إطار واحد وهو «السمعة» ، نوحيتها وكينيتها وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع ، وموقف الهيئة الاجتماعية في كل حالة على حدة ، ولوق هذا رؤية الكاتب التابعة من إدراكه الواعي بمحتوى السيرة في «للفلل» من حيث هي قوت للفقر ، ومن حيث هي تمرّد تضلل فيه اليد الاجتماعي بغيره من الأبعاد في «دنيا الله» ليتم التركيز على رعاية السلطة لها في «أهل القبة» . (وهذا التعبير ينطوي على منزى عميق عند نجيب محفوظ في فترة شاع فيها تغيير «أهل القبة» «وأهل القبة» .. وله قصة قصيرة مطولة تحت عنوان «أهل القبة» ونشرها على جزأين في المجلدين الأول والثاني من جريدة «مايو» ؟) .

«للفلل» أو «طه ستر» صبي مفهٍ أبوه لص وأمه تسرق السجاح .. «وهم إبراهيم» - في «دنيا الله» ساعي في مصلحة حكومية يستقل على رواتب المواطنين ويذهب إلى الإسكندرية مع «بائعة البانصيب» .. ليخضع للروايات معها ويستسلم بعدها ليكون ما يكون .. وفي «سوق الكائنات» تنتقل «الهاجكة» من يد لأخرى - لتلبس - في دوراتها - «اللعن» الحقيقي ، وفي «أهل القبة» تنترد اللصوصية تحت «قوانين الانفتاح» وفي حياتها ، ولا يعتبر المحتوى في كل الحالات وإن اختلقت مقاييس ومعايير الفكرية .

ونستطيع - بالمثل - أن نجد تحت «الحلم» عند نجيب محفوظ واضحاً في بعض قصصه القصير ، كمعبر من واقع لا يمتح مثالية واحدة من مثاليات النصف الإنساني . (أنظر «زعلابو» ومغزى الحلم فيه ،

ولم يتدخل حجم القصة القصيرة عنه في تركيبة مضمونها ، أو العكس ، فلم تكن طبيعة المضمون سبباً في حجم القصة القصيرة عنه . وأظن أن هذا التنوع راجع إلى عدد من الأسباب قد يكون من بينها نوع وسيلة النشر ، فمن المعروف أن كل إنتاج نجيب محفوظ القصص القصير تنشر في المصنف والدوريات قبل أن يجمع في مجموعات ، وقد سطى الملحق الأول للأهرام بتصنيف وافر من هذه القصص ، بل بعض الروايات بدءاً من بداية الستينات (نشرت ملحة الحرافيش سلسلة بمجلة أكتوبر ابتداء من العدد الأول لصورتها سنة ١٩٧٦) حتى «الباقى من الزمن ساعة» من أول يناير ١٩٨٢ إلى ٢ إبريل ١٩٨٢ (وقد أشار في الجزء الأخير من هذه الرواية إلى تمام القسم الأول منها وبإله قسم ثان) .

وقد يرجع سبب ذلك التنوع إلى طبيعة المتغيرات المحيطية في اتجاهاتها المتنوعة ، وقد يرجع - وهو الأكثر أهمية - إلى طبيعة الرؤية ، من حيث نوعيتها ومدولها ، ومحتواها ، خصوصاً أن رؤى نجيب محفوظ تتكاثر فيها محمولات متنوعة تنبع من إدراكه متميز لحركة الواقع بكافة أبعادها .

ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من قصصه القصير الذي يصل في مجموعه إلى حوالي المائة والخمسين (وهو ما نشر في مجموعات فقط دون العدد الآخر الذي لم ينشر في مجموعات ولم يعد إليه ينتج عن غيره بعد نشره أول مرة في بداية مرحلة التجريبية الأولى) .. يتراوح بين العشر والعشرين صفحة وهو ما يميز طبيعة حجم القصة القصيرة عنه ، وهو ثابت لم يتأثر بأنواع القصص القصير القصير - أو ما يسمى بالأنصبي - الذي عرف في بعض أعمال بعض أعلامه الغربيين (٧) وانتقل إلى عدد كبير من كتاب القصص الجديد في مصر والعالم العربي ..

- ٢ -

وبلاحظ في متابعة إنتاج نجيب محفوظ القصص أنه يتنوع بين قصة قصيرة ورواية وفقاً للمتغيرات التي تحيط به كإنسان يتعامل مع واقعه برعي ، فنلاحظ أن فترات الإبداع الروائي تختلف عن فترات إبداع القصص القصيرة .. فنجد أن القصة القصيرة عنه تزدهر على ثلاثة مراحل :

- مرحلة تجريبية أولى وتمتد بين سنتي ١٩٣٢ و ١٩٤٧ .
- مرحلة نضج ثانية وتمتد بين سنتي ١٩٦٥ و ١٩٧٣ .
- مرحلة تطور ثالثة وتبدأ مع سنة ١٩٧٩ .

ومن المثير أن نجد هذه المراحل الثلاث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الواقع الاجتماعي وحركة التاريخ ، وهو ارتباط يميز إنتاج محفوظ الروائي والقصص على السواء . ولذلك نلاحظ شدة تعاقب بعض الأفكار عليه وإحساسها في فترات هي - عادة - فترات مدّ فيها يتعلق بحركة المجتمع ، وهي أفكار لا يجد مناسبة من التعبير عنها سريعاً في هذا الشكل الفني المسبب ، لأنها لا تحتمل انتظار الإبداع الروائي ، الذي يعبر - غالباً - عن إطار النص الكمال ليهوض التفاعلات الحياتية اليومية . ولهذا فإن المراحل السابقة تتخطها مراحل الإبداع الروائي والطويل بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٦٥ وبين سنتي ١٩٧٣ و ١٩٧٩ ..

و«حفظ والمكرى» في مجموعة «دنيا الله» ثم «حلم» في «حجارة القلط الأسود» و«السماء السابعة» في «الحب فوق هضبة الهرم» ثم تكاثف «الرؤية الفنية» في «رأيت فيها يرى النائم».

ولا يتوقف الإطار المكرى عند كاتبنا عن الوهم من مرحلة إلى أخرى، ويوضح نموه أبعاد نصحه، ووضوح الرؤية الفنية عنده، لتتنوع بين مراحله الثلاث تنوعاً ثرياً بناءً.

وإذا كنا نطلق على المرحلة الأولى عنده «مرحلة تجريبية أولى» فلأنها شهدت البذور الأولى لأكثر أفكاره التي نمت بعد ذلك في قصصه ورواياته..^(٨) وهو ما نجده في هذه السياحة العريضة في عالم القصة القصيرة، والتي وصلت في مرحلة «همس الجنون» إلى حوالى أربع وسبعين قصة، عرك خلالها الكاتب الأفكار والأسلوب واللغة، وحاول أن يطرح أشكالاً للقصة المختلفة لقبول مخترى فني يريد التعبير عنه.. ولهذا فرحلته الثانية والتي عاقلها بعد عقدين من الزمان تظهر لنا كاتباً متمرساً للقصة القصيرة، يتعامل مع محتوى وشكل لا يقبله غير هذا النوع، وهي— أيضاً— «مرحلة تجريبية وسط تسلم إلى مرحلة ثالثة، تبدأ بعد سنة ١٩٧٩ في «الحب فوق هضبة الهرم» وقد اكتملت وسائل «التكثيف»، وتوقفت «الرؤية» على وسائلها.. وتدفقت بعض قصصه بقدر كبير من الوعي الفني المشرس.

ولا جدال في أننا أمام كاتب «يتسنى» انتماء كلياً لصرحه جمعه.. وهو يتسنى لأكثر أحياء مصر «القدية»، و«التأوه كلئى» يبلو كترتيمه حب في مصر، يتلو في كافة ما يكتب، رضع أنه أبداً لم يصرح مقرراً ذلك وقد تشرب «المصرية» منذ طفولته.. فلامح نورة ١٩١٩ تنبلو واضحة في عيونه فقد كان في الثامنة من عمره وقتها.. وعرف الحزن على المولى (فهى في الثلاثية) كما عرف الحزن على بعض الأحياء..

و«التأية» نجيب محفوظ في قصصه القصير لا تتيح الفرصة للمذهبية، كما كتبتها رواياته، وهي «التأية» لا تترك مجالاً لافتراض «المواقعية» أو «الرمزية» أو «الرومانتيكية»، إذا أنها «توظف» هذه المذاهب جميعها «كوسائل» لإبرازها، والعكوف على مضمونها وعصرها وغايتها.

«دنيا الله» مزيج من خيال الرومانتيكية، و«مرارة الواقعية»، واستسلامية الرمزية.. فهى حلم لم إبراهيم أن يتم بما ظل محروماً منه طيلة حياته، مال وفاته صفراء الشعر والمال ليس له فهو مجموع رواتب الموظف في شهر، والفنائه ليست له فهى لغته وقتاً تريد.. وهو حلم يتحقق دون نظر لعاقبة، وهي واقعية مرة مسّ حياة عدد كبير من الأفراد يشغلون في الموظفين الذين ضاع منهم راتب شهر وكيف تكون حياتهم بسبب ذلك، بل ما يمكن أن يرتب على ذلك كمدن من الأشهر.. وهي مرة كمرارة حياة «عم إبراهيم» و«مرارة حياة الصبية» بائمة البانصيب والجسد، وهي مرارة تعذب الحياة القاسية لهذا السارق الذى كان كل ذنبه أن أراد أن يعيش بعض الوقت في أعريات أيامه، فلم تتع له الحياة هذا إلا من خلال السطو على أملاك الغير، المال، والفنائه.. وهي استسلامية الرمزية كصناعة عم إبراهيم.. والرمزية هنا تثيرها كلمات قالها بعد أن دخل مسجد أنى الباس.. وصلى ركعتين تحية للمسجد ثم

جلس موليا وجهه نحو الجدار.. كان يعانى حزناً جليلاً وبأساً رائعاً ونابجى ربه هامساً: «لا يمكن أن يرضيك ما حصل في ولا ما يحصل في كل مكان.. صغيرة وجيلة وشريرة أريضك هذا؟.. وأبناى أين هم.. أريضك هذا؟.. والعالم يطارقنى لا لشيء إلا أننى أحبك فهل يرضيك هذا؟.. وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة.. أريضك هذا؟.. وأجش في البكاء.. ولما أخذ يصعد عن الجامع فاجأه صوت بنادى «عم إبراهيم» فالتفت منهشاً بلا إرادة فرأى جباراً يتقدم منه في ظفر ونشف فأدرك من منظره أنه غير معروف مستمسلاً.. قبض الرجل على منكبيه وهو يقول:

— أتعبنا في البحث عنك الله يتعبك.

ولما وجده.. وهو يسرق أمامه— مستمسلاً— عمر العيني قال:

— لقد نزلت في ماذا فعلك إلى تلك الفتلة وأنت في هذا العمر؟

— انصم عم إبراهيم، ثم رفع أصبعه إلى فوق وهو يهيم:

— الله..

نلت عنه كالتبلة..^(٩)

هذه الكلمات قلب المخترى السابق رأساً على عقب، وترك عدداً من علامات الاستفهام الكبيرة التي تحاول تفسيره الحدث، ودلالته.

ولا شك أن هذه «التأية» تكن وراء تعدد التفسيرات للنص الواحد، حيث تشمل رؤية من نوع ما تكل منق مها تباينت المظنورات النابعة من طبيعة الثقافة والتفكير، ولهذا فلا نستطيع إزاء أحوال نجيب محفوظ أن نجزم بتفسير دون آخر، خصوصاً في الأعمال التي تتناول المرحلة الثالثة من مراحل إبداعه القصصى.

وتكن «التأية» الصادقة وراء انتفاء عيشة المخترى أو اختيار الماذج أو المفردات.. نجد ذلك في البحث عن «زعلارى».. حيث يبدأ البطل في البحث عنه، لأنه «ولى صادق من أولياء الله، وشيالى الموم والتابع»، ويقوم بسؤال:

— الشيخ قر بخان جعفر.. وأهم شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمهاماة الشرعية.. ترك الحلى وأقام يجاردين سيقى.. ومكتبه بميدان الأزهار..

— صاحب كل لبيع الكنية القديمة بالصولية.. وكان قبياً ضيلاً كأنه مقدمة رجل بربع الجرجاوى.

— شيخ حارة الحمى.

— حستين الحطاط بأبى الخلام..

— الشيخ جاد الملحن المعروف بالعيكشية.

— الحاج ونس الدمنورى بمجانة النجمة بشارع الأنقى.

يتسنى كل من يرميهم البحث إلى الدين بشكل أو بآخر، فهم إما «شيخ» أو «حاج».. ولكهم «مستقون» بالدين فحسب، فالأول يتحول إلى «جاردين سيقى» و«ميدان الأزهار» ليتجرى في الفتاوى والقضايا الشرعية، ويتاجر الثاني في علوم الدين والتصرف، والثالث شيخ «يعرف»، ولكن معرفته لا تتعدى تتبع أحوال الناس في «الحارة»، ويتاجر الرابع في اللوحات الدينية يخط «أسماء الله» و«الرسول»، والخامس «شيخ» في «الأفان».. والسادس «حاج» نرى يؤدى مقوسه كل ليلة في «حانة».. وهم جميعاً يتمون سكناً

يخبره أنه باعها لمطبة الحلواني الذي أرسلها بدوره إلى عبدون الرقاه . وعندما يصل حصة ورمضان إلى عبدون ويصلون إلى «تعب العمر» .. يكون شكل قد سد باب السكنا وخطف المبلغ من يدهم قبل اقتسامه . ولكنهم سرعان ما يحاصرهم البوليس لقيادتهم جميعاً إلى القسم . ثم ينتقل الكاتب إلى هناك ليرينا صاحب الجاكته الحقيقي ، الوجه المايط من سيارة مرسيدس :

«ورق الوجه على سيف الضابط بنظرة امتنان وتحم :
- همة عظيمة حقا !

فقال الضابط بلهجة ساعرة وهو يتفحصه بنظرة ذات معنى :
- أرجو أن تكون في موضعا !

ولقي الوجه وأكثت ظنونا طالما ساورته ، ولكنه كان شديد الحذر ، وعليه أن يستزيد من هذا الحلو مستقبلاً ، واسترد الضابط كالأبله بهجته الساخرة :

- مبارك عليك ! المال الحلال لا يصيب .. !»^(١١)

وهذه الققرة تطرح وردها سؤالاً .. من السارق ؟ ومن المسروق ؟ .. وما المسروق ؟ .. وهي أسئلة ليس لها إجابة ، ولا أظن أن الجهد الذي قد فكر ملق في بلده للوصول لإجابة عليها يكون مجدياً ؛ إذ أنها من هذا النوع من الأسئلة التي لا يعنى دورها فتح الأذهان ، وإثارة الالتياء . وهنا يكن المضمون الحقيقي لثل هذا النوع من القصص ، الساذج المحدث الذي يعطى انطباعاً أولياً بسطحية يحتمل يمكن أن يكون محوراً لحديث يقع كل يوم ، وفي أي مكان ، في مصر أو في العالم ، فليست فيه خصوصية زمان ما ، أو مكان ما ..

وعندما خاطب الضابط «شكلاً» «أصعباً أسوأ» كلاً الله يصعلك .. إنصرفت الذهن إلى جملة مشابهة قلما «الخبر» «لم إبراهيم» في «دنيا الله» «أصعباً إلى البحث عنك الله يصعلك .. وهي «جملة» تحيل الأذهن إلى مقارنة بين الحالين .. وظلال المسروق ليس لأحد معلوم في «سوق الكائن» ، وهو رواتب الموظفين في «دنيا الله» ، مع ملاحظة دلالة انتفاء اسم القصة في الحالين وعلاقته بالحديث ، كما أن الهدف من السرقة يختلف وإن كان «الحرام» «والحاجة» وزاد الحديث . ويمكن أن تكون نهاية «دنيا الله» نهاية منطقية ، أما نهاية «سوق الكائن» فقد تركت علامة استهزاء واضحة ضمنية حول ما يعرفه الضابط عن هذا الوجه ، وما علاقة هذا الوجه بجاكته بالية بها «تعب العمر» .

ويجد في «سائق القطار» تركيبة تحتاج إلى تفسير يوضح علاقة العنوان بالمضمون ، ودلالة المضمون ومخبرها ، خاصة مع تكرار جملة «أنا هو أنا» التي قلما «الصقر» ، وهو أحد الشخصيتين «بالقطار الديزل» ، ثم يفهما «عبد الفخار» «سائق القطار رداً على الفتح» ، ثم يفتح بها «الصقر» حديثه الذي وجهه إلى صاحبه في نهاية القصة .

ويستمر الكاتب «معاريف الإثام» في هذه القصة ، كما استمره في «حظوظ والصبر» ، وكما جاد أعيراً لاستناره على نطاق واسع في «رأيت فيها يرى الثام» . والحلم ينو كحل «زعلواى» ليس متصلاً

وولاء لصر القديمة : خان جعفر ، ريع البرجواى ، أم التلام ، الغيبكية . شارع الأثني . وهم - جميعاً - لا يستطيعون تقديم العون لصاحبنا ، لأنهم لا يملكون تقديمه . وهم - جميعاً - يظنون أنهم يعرفون أين «زعلواى» . وهم - جميعاً - يبدلون صاحبنا على مكان لا يمتز عليه فيه . «والحاج ونس» هو الوحيد الذي يراه زعلواى ، لا يلتقي به الا وهو في حالة سكر تام . كما أن «الحاج ونس» لا يحدث إلا ما يشاكره الشراب . ولا يحضر «زعلواى» سوى في شبيوة «سكر» البطل . ولكن زعلواى يشفق عليه ، فلا يرى البطل ما يراه إلا وهو في حالته تلك ..

وليس في قصة كهذه حدث ، كما أنها ليست قصة «مخترة» هدفها «التسلية» . وليس لها «نموذج بشري» لا نعرفه ، ولا نراه يعايشنا .. ومع ذلك فلا نستطيع أن نتفق على مغزاها أو مدلولها . وهي قابلة لأكثر من تفسير ، وهي «واقعية» ، «دورماتيكية» «رومزية» «وجودية» بل «عينية» . ويستطيع كل ملق أن ينظر إليها من هذا المنظور أو ذاك . ويستطيع من خلالها أن يطرح أكثر من سؤال ، وأن يبحث عن أكثر من إجابة .

والرمزية وحدها لا يمكن أن تكون تفسيراً لعالم نجيب محفوظ في قصصه القصير على وجه الخصوص . ولتأمين نجاحه ما يؤكد أن مفهوم «الرمز» وحده لا يصلح مدخلاً لملء ، يمكن تفسيره من خلاله . وأظن أن البداية الأساسية في مجال «الرمز» أن يكون هناك «اتصال» بين «المتلقي» «والمبعث» وأن تكون وسيلة الرمز واضحة للطرفين ، بل أن تكون «الرموزات» معروفة بينها على الأقل . أما أن يترك «المحتوى» للاجتهاد المختلف من ملق لآخر ، فذلك أمر يقضى إلى ضبابية لا تحلها الرؤية الرمزية ، من قريب أو بعيد .^(١٢)

ولعل الموقف من «المذهبية» بالنسبة للقصص القصير هو الذي يبدوا إلى الأخذ «بالانثانية» ، لا باعتبارها العوض عن الجاه من الاتجاهات المذهبية ، ولكن على أساس من اتساع دائرة الإحساس بالواقع المعيش ، وشمولية النظرة النقدية لهذا الواقع ، وتعدد وسائل التعبير عنه ، بدرجة قد تتساوى في العمل الواحد .

وأهم ما يمكن أن نتوقف عنده في قراءتنا لقصص نجيب محفوظ القصير في المرحلة الثانية ، قصصه «سوق الكائن» و «سائق القطار» من مجموعة «بيت سى السمحة» .. ثم «تحت المظلة» من مجموعة «تحت المظلة» و «تحقيق» من مجموعة «الجرعة» . وهي مجموعة تشمل بدء المرحلة الثانية سنة ١٩٦٥ ، وانتهاءها عنه سنة ١٩٧٣ .. وهي كذلك مجموعة يحتاج تأملها إلى قدر كبير من التركيز والتأمل ، وقدر أكبر من الوعى «بانثانية» نجيب محفوظ الواحية بواقعه .

في «سوق الكائن» نعرف «حصة» و «رمضان» و «شكل» و «عطية الحلواني» و «عبدون الرقاه» و «الوجه» . واقصة تتدور حول «جاكته» تذكرنا «بمغلف جوجول» . يسرفها «حصة» من «شكل» ويبيعها «لرمضان» «البائع في «سوق الكائن» . ولا يعلم أنها تحوى على «تعب العمر» ، ولكنه يعلم بذلك من أصوات مراك «شكل» و «زوجه» . فبعداً عملية تعقب للجاكته ، عند رمضان الذي

ولهذا فإن العملية النقدية ليست مجرد البحث عن جوانب الجودة والرامة في النص ، بقدر ما هي عملية تكله للنص وإعطائه أبعاداً التي تنفقد فيه بمزج عن «رؤية المثلث» ..

وإذا كنا لا نطلب من القصة «حدثاً منطقياً» أو «حكاية» من أي نوع ، فإننا لا نرفض «إعائية» تثيرها بعض القصص متفنة الحكمة والخصوى ، ونترك للمتلقي حرية التعامل- من منظوره- مع النص ، ولهذا فنحن نجد في هذا النوع من القصص ما شاع- ابتداءً- من رمزية ..

ولا شك أن «الحلم» يشكل «رؤية» غاية في الأهمية في إنتاج نجيب محفوظ القصير على وجه الخصوص . وإذا كان «الحلم المباشر» يشتمل في بعض القصص التي أشرنا إليها (دول «حلم» من مجموعة «هزارة القطع الأسود» وعلى نطاق واسع في «رأيت فيها يرى النائم») ، فإن «تحت المظلة» في المجموعة التي تحمل اسمها .. لا يمكن أن تكون من قبل «الحلم المباشر» أو غير المباشر بأى حال من الأحوال ، ولا يمكن أن تكون سوى «حالة» أقرب إلى «الشاعرية القائمة»^(١) تمثلت فيها عناصر «القتل والرعب والحجب والموت والرهبة والمطر» على حد سواء .

وقد عبرت هذه القصة- في تصوري- عن حالة الكاتب ، وهي حالة تراكب- أو ترتب على- متغيرات تاريخية واجتماعية مصاحبة ، فتكاثفت فيها الرؤية تكاثفاً شديداً ، بل تتداخلت العوامل المؤثرة في حركة البصيص ، وتشابكت ، وتدخلت في صنع هذه القائمة الشديدة الحركة تمثلت فيها «نكسة» الذات الإنسانية إلى درجة يستحيل معها كل شيء : السرعة والقتل والفحش والزنا ، والاحتياك والاشبالاة تحت المطر أو تحت المظلة .

وهذه الصور المتتالية المتعاقبة التي أثارت دهشة «المترجمين»- وكانوا أكثر- لم تثر الجندى المستظلل بباب إحدى البيات خوف المطر . وعندما خطر له أن يؤدي دوره ، لم يمر وراء اللص ، أو وراء الفعل الفاضح في الطريق العام ، أو خلف السيارات المتصادمة ، أو حفارى القبور ، ولكنه واجه المستظللين «تحت المظلة» من «المترجمين» السائلين ، وصوب نغمهم بتدقيق ليردهم جميعاً قتل ، لينطلق هذا السؤال «الحال» وراء كل عمل من أعمال نجيب محفوظ القصيرة- وقد بدأ السؤال سادجاً- ويخطر لكل متلقى سداجته بعد كل قراءة : ما الحدث في هذه القصة ؟ وما مترزاها ؟

ولا جدال في أن هذا النوع من القصص قد أسقط جداراً هائلاً كان يحول دائماً بين الفنان وبين عمله ، أعطى هذا الجدار الوهمى المسى «بالحدث» . وأثبت بعض القصص عند نجيب محفوظ ، وعند بعض الروائيين العالميين ، أن الحدث الحقيقي يمكن أن يكون «اللاحدث» في الواقع ، ويمكن أن يكون تكيفاً شديداً للرؤية ، على الكاتب فيه مهمة خلق نوع من «التواصل» بينه وبين جمهوره ذكي ، ليس من نوع جمهور يبحث عن وسائل «التسلية» أو «ترجئة أوقات الفراغ» .

لقد أصبحت القصة عند نجيب محفوظ عملاً فكرياً له خطره ، وله أيضا هذا النوع من الجمهور الذكي .. الذي يستطيع أن يهيف البعد

عن الحدث وإنما هو متكون منه ، والنائم يشعر بما يحيطه بمنظوره «كناثم» . وهذا ما يفسر لنا اقتران صورة «عبد الغفار» السابق بصورة المضمون التي ألحت على صاحبنا في تومته كتشبيهاً لأوعية لرؤية الممثلين في النقاش- «الصقر والذب»- وهما الإنسان اللذان تمثلتا له- قبل أن يستغرق في تومته- هذين الشخصين- على عكس ما كان يبدو عليه حال رفيقتهما المشاء ، التي تمثل له حسناً في تومته ، وهي نافرة منها ، وكان لأوعية يريد لها الاعتماد عن هذين اللذين لا يتواءمان- من حيث تكوينها- مع طبيعتها ..

والحلم في هذا الحدث لم يتوقف عند حدود الكائنية التي يجلس فيها هذا العدد الضئيل . ولكنه حلم استرج يحضون آخر من عزونات لا وعية . تحول فيها الصوت الأجنبي إلى صوت «عبد الغفار» السابق- وأصبح تجسيدا للركاب جميعاً- . ولا شك أن نوعية الكليات التي سمعها في تومته منها هي التي جعلته يرى فيها «الجنون» الذي يستسيغه الوحي ويسميه «حدة في النقاش»- بينا يجرده «الأوعية» ، فيصبح جنوناً وخروجاً عن «العقلانية المنطقية» . ولهذا فإن انعكاس اللاوعي يجعله يشعر أن صاحبنا «يسوق» القطار إلى نهاية غير معلومة ، وهي نهاية مدمرة ، وهي نهاية لا تستجيب في فروانها الذي يتطور سريعاً مخلفاً وراءه عدداً كبيراً من الرواسب ، تمثلت في القطار على شكل الأشجار وأعمدة التليفون التي تمر سريعاً بعد اندفاع السائق بلا توقف . وعندما تقع الواقعة ويحدث الصدام المدمر يصحو من تومته . وقد ظن أن صرخته قد أزعجت كل من حوله ، بعد أن كان «جنون السائق» قد انتقل «كالدودي» إلى بقية الركاب ، بل إلى الفتش الذي أخذ يصرخ ويشتم «عبد الغفار» هذا الذي لا يقم وزناً لذين أو لأبناء أو لأرواح .

و«تجريد» الحدث على هذا النحو يجعلنا نتساءل : ما الحدث هنا ؟ أم هو الحدث في الواقع ؟ أم الحدث في الحلم ؟ . الحدث في الواقع- إذا ما انفصل عن الحدث في الحلم- لا يبدو حدثاً ، بل هو مجموعة من الجمل المتبادلة بين ثلاثة أشخاص حول موضوع غير محدد ، وحول أشخاص بلا ملامح ، كما أن الحدث في الحلم غير مكتمل ، فالقطار يسير والسائق قد جن والصدام المروع لم يحدث إذ يصحو الركاب قبل وقوعه . إذن فلا يمكن أن نزل الحدث في الواقع عن الحدث في الحلم ، كمحاولة لتفسير مغزى يهدف له الكاتب ..

وهذا النوع من القصص هو الذي يشير لى المثلث التساؤل- دائماً- عما إذا كان هناك ضرورة لوجود حدث منطقي يقبله العقل في هذا النوع من القصص ؟ ألا يمكن أن يتحول الحدث ليصبح المثلث جزءاً مكملاً له ، ليس في الواقع ولكن في إطار التعامل مع النص . وهذا ما يجعلنا نطرح تصوراً آخر للعملية الإبداعية ، نحاول الإجابة عن هذا التساؤل : ما قيمة النص بمزج من المثلث ؟ . بل ما قيمة النص مع مبدعه وحدها بعيداً عن متلق .. من أي نوع ؟ . هذا التساؤل يؤكد عندي حقيقة- قد أصبحت بديهية- أن النص لا يكتمل- مفسرنا وشكلاً وأفكاراً- إلا من خلال المثلث- وهذا أيضاً ما يفسر لنا رفض النقاد لأي تفسير للنص من المبدع ، على أساس أن محاولة المبدع تصوير «نصه» عملية تشويحية لا تحليلية . إن التفسير يأتي من متلق على درجة من الوعى ،



المفرد والذي يؤدي إلى هذا «الواصل» المتشدد بينه وبين الكاتب.

وأهم ما يميز قصص نجيب محفوظ القصير أنه يراكم بوعي حركة الواقع المصري اليومي. وهو يتميز بالجزئية بينما تتميز رواياته «بالكلية». بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل «القصة القصيرة» المتناسبة مع جزئية فكرة تلح عليه، وهي لا تسمح لأبعاد مسرحها بشكل «الرواية» - وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل فني يمكنه أن يسرع بإطاراً فكرياً «شموخاً» أو «كلى». وفي محاولة تتجلى إنتاجه من حيث طيعة الهوى الفني، وطبيعة الفلاح البشرية، يمكن أن نلحظ بعض جميع العناصر الجزئية في قصصه القصير، في إطار كل في رواياته. ولعل فروع تراث حياته على النحو السابق الإشارة إليه بين فني القصة القصيرة والرواية كان وراء توزيع «الجزئيات» الفكرية والكلديات على هذا النحو.

وفي «الحقيق»⁽¹⁾ تطرح قضية العدالة في منظور، وقضية الإحساس بالانتماء والخوف منه في منظور آخر، وفكرة ما يمكن أن يقع فيه البرئ في محاولات الطائشة لاثبات براءته، أو بمعنى أكثر تجريدية وقوع المتهم البرئ في يد العدالة من همة أخرى ثابتة.

فالمهم كان في غرفة نوم زميلة عمل، بعد منتصف الليل، ليدخل غريب ليقتلها وينصرف، ولا يغير «البوليس» على متهم واحد، وبعد عدد من المناورات لإبعاد الشبهة عنه، تؤدي مناوئته إلى توصيل «البوليس» إليه.. «فلم يبق إلا هو» على حد تعبير الضابط، الذي قالها «بهذه وثقة».

وعلى الرغم من أن المؤلف يشعر المتلقي بمرارة «المتهم» طيلة القصة، ويصر على إظهار خوفه الشديد. ومحاولاته التحرف على القاتل الحقيقي لكي يسرع، إلا أنه لا يترك متلقيه في النهاية، إلا وقد خاضه شك في احتمال أن يكون بطلنا هو القاتل. وهو شك يجعل المتلقي يراجع نفسه مع الأحداث مرة أخرى، ليحاول البحث بين طياتها عن سبب يؤكد ما خاضه من شك، أو ما يدعيه «ثقة» وهذبه «الضابط».

ولا يتركنا المؤلف نشعر أننا أمام حدث يمكن أن يقع فحسب، ولكنه يثير في الذهن بعض الفروض المطلقة حول: العدالة، والانتماء،

والبراءة، والبحث عن الدليل كمتطلب حيوي من مطالب المجتمعات البشرية. ويضاف إلى ذلك ما هو أخطر من هذا كله، وهو أنه لم يقل شيئاً مباشراً أو غير مباشر، تصريحاً أو تلميحاً حول أحد هذه الفروض المطلقة.

ولا شك أن عمق الفكرة - هنا - هو الذي يحولنا إلى أحد هذه الفروض، والمطلق هو الذي يمكنه أن يتعامل مع مضمونها من هذا المطلق. أما إذا ترك نفسه مع فروضها الظاهرة، وأخذ يتبع مع بطلنا تحوير الانتماء والوقائع التي يمكن أن تدبر للمتهم، فسوف يصل - في النهاية - إلى اكتشاف وقوعه في شرك تعامله مع النص «كقصة بوليسية»، يصدف في نهايتها بأن شيئاً ناقصاً في حيكها البوليسية، بل تنشر بأعراف الانتماء إلى برئ ظاهراً البراءة منذ البداية. وليس هناك ما يبرر انحراف الانتماء «القصص» إليه «لم يبق إلا أنت»، وهو - أيضاً - انتماء غير ثابت ومؤكّد، إذ قد يعني أنه الوحيد الباقى دون تحقيق منه. وقد بينت التحقيق عكس ما نجارنا للوهلة الأولى، وقد لا يتعدى الأمر مجرد «تحقيق»، وهو ما يؤكد عنوان القصة الذي يتلجج في قصص نجيب محفوظ جميعاً - في طلي على الأقل - جزئية تكوينية لبناء ليعارى لها.

وإذا حاولنا تتبع بعض خطوط المتهوى في بعض هذه النماذج - التي عرضناها - من القصص، وجدناه في «دليل» في «سوق الكاترو»، وكلاهما في «أهل القصة»، ووجدنا «حلم زعلول» في «احتلال والمسكرو» و«سائق القطار» و«حلم» و«السما السابقة» ثم في «رأيت فلما يرى التام»، ووجدناه في «نعت المظلة» وفي «تحقيق» وغيرها. وقد يكون من المجدى تصنيف قصص نجيب محفوظ من هذا المطلق. وهو جهد شاق، يحتاج إلى دقة بالغة الثاني في متابعة «المتهوى» الذي صدر عنه نجيب محفوظ، والمخطوط الرئيسية التي تنظم أفكاره، وهو ما يؤدي إلى تأكيد الطبيعة والاستاتيكية والديناميكية والمنضبطة في أعماله جميعاً⁽¹⁴⁾.

ولعل نموذج «أهل القصة» من إنتاج المرحلة الثالثة من مراحل، يمثل في تصوري فني الوعي بمركبة المجمع عنده. وهو وعي مصاحب لتلك الحركة، فيؤكد بصيرة مفتوحة تكشف «عناصر الحركة»، وتوضح أبعادها للوهلة الأولى. وتكشف هذه القصص ما حدث من تغير في البنية الاجتماعية، وصعود طبقات وهبوط أخرى، بل تغير مفاهيم المثل والقيم والبادئ التي ظلت المجتمع فترة طويلة.

والقصة تدور في نطاق أسرة «محمد فوزي» ضابط الشرطة وعلاقتها - كجزء من البنية الاجتماعية - «بزعمر التوري» أو «محمد زغلول» و«وسيلة» من ناحية، و«زغلول وأخت» من ناحية أخرى. وعلى الرغم من تركيز نجيب محفوظ - في هذه القصة - على إظهار تلك الطبقة الطفيلية التي استأذنت من قوانين الانفتاح و«جوربتا» لخدمة مصالحها، إلا أنه يكشف مشروعية طبقات المجتمع الأخرى في التهيؤ لظهور هذه الطبقة، وهي المسؤولية التي تبدأ من استغلال «زعمر» للضابط من ناحية و«زغلول» بك من ناحية أخرى، خصوصاً عندما لجأ الضابط إليه ليرد على «زغلول بك» مسروقته، وعندما كافاه

«تقطعت به السبل» وهي تمر على محيطة أحلاماً يذكر منها بعض خطوط ضبابية مهمة تكاد لا توضح عن تفاصيل جزئية، ولكنها تتجمع لتصل به إلى الحلم السابع عشر، وقدفنا من السجين وشعر شعور من يدنو من هذا السن.

وبين من هذه «القصة» أنها تقدم ملامح عالم نجيب محفوظ القصصي - مايقى منه -، ولذلك تبدو مشائشة - توقفت عند جزئيات لها مكانة في عالمه القصصي الخاص، مع ملاحظة أن انطباعاً ذاتياً قد يسير على الملقى مؤداه أن هذه القصة تؤكد ازدواجية عالم نجيب محفوظ. عالم فيه الرحيب بعالم حياته المماثل، يلتقيان - لاجدال - ولكنها ليسا خطأ واحداً، وليس عالماً واحداً. لذلك فقد اقترنت - عندي - رؤاه ببعض قصص نعرفها له. (وهنا تبدو قيمة متابعة الإنتاج الكامل للأدب في تقييم عمل من أعماله) لقد اقترن الحلم الأول - عندي - بملامح «السراب» و«سائق القطار» و«ذكرى الحلم الثاني بنى سعد في الثلاثية و«ذكرى الحلم الثالث «والست عين» في «عصر الحب» و«ذكرى الحلم الرابع «بثرة فوق النيل» وليلالي الثلاثية.. و«ذكرى الحلم الخامس بـ «تحت المظلة» وكذلك الحلمين السادس والسابع و«ذكرى الحلم الثامن «بمحبوب عبد الدائم» في «القاهرة الجديدة» على وجه الخصوص، وكذلك الحلم التاسع أما الحلم العاشر فيذكرني «بالسماء السابعة» في «الحب فوق هضبة الهرم». ويذكرني الحلم الحادي عشر «بتحت المظلة» أيضاً، ويذكرني الحلم الثاني عشر «بتحقيق» وكذلك الحلم الثالث عشر أما بقية الأحلام (من الرابع عشر إلى السابع عشر) فهي محاولة إكمال عالم الفنان القصصي، خصوصاً «أزكرت أني أسقط في القصاص وأنى كلما ارتفعت مرةً أزدادت سرعة. وغفري الشعور بالانعاق ووعدي بمسرات تعجز عن وصفها الكلمات.. وهو مايمتعه بكلمة «تمت».. بعد أن عنون كل حلم برقه منذ البدء.

لقد استغرق نجيب محفوظ في عمله الفني هذه المرة، وحاول أن يمثل أهم ملامحه دفعة واحدة، ولهذا تمن له بعض الملامح الغامضة التي يفتش عنها في ذاكرته. «فصبرت ذاكري لأذكر ولكن الدليل صاح مرثناً بطارق البحر» (الحلم الثالث) أو «وتساءلت في حيرة: متى سمعت هذه العبارة من قبل...؟» (الحلم الثالث عشر).

ولقد حاول نجيب محفوظ أن يجري وراء عمره الفني منذ البدء: «وأبني عجب ذلك وأنا أركض بسرعة فائقة، ولكني لم أفر أركض وراء هدف أريد أن أفره أم أركض من مظارير يروم الليث على...» (الحلم الخامس) وهو يشرح هذا البعد في بداية الحلم السادس: «رأيت فيها يرى النائم أنني في حجرة بلا نوافذ مظلمة الباب. بها مقعد واحد وشمعة تحترق مئبة فوق الأرض ودي الباب دقاً متتابعاً ففتحته فدخل إلى أنني أنظر في مرآة. إنه صورة طبق الأصل مني إلا أنه أثار غمازاً إلا عالم يسير العورة... وهذا ما يوضح محاولة تعامل نجيب محفوظ مع عالمه القصصي الفني الذي يلتمس أركضاً وراءه منذ البداية، ولذلك فهو يسامد في نهاية هذا الحلم - بعد أن «نما سكتا باليد وأظفقتنا سابقاً في الليل كمجنونين» - «لماذا لا أسمع أصوات من يطاردوننا؟». ولكنه لا

«زغول بك» بإشراكه معه في بعض «علمياته» «الاستثنائية» «كلأهما ساعد «زعر» اللس السابق على الخروج من دائرة «الموصية» الظاهرة إلى دائرة «الموصية القانونية» التي تختص بالنظم والواقع والقوانين الافتتاحية. ينطوي «زعر» على عنصر طيب كرم، يظهر في اعترافه بفضل الضابط وفضل زغول بك.. ويقرر - عندما يعمل في «سوق ليبيا» للضياع المستوردة «قانوناً» «المهربة» «فعلاً» - أن يجزل إعزافه بالفضل إلى عمل، فيأخذ إسماً جديداً هو «محمد زغول» بدلاً من «زعر التوري»، فهو يتخلل عن «نورته» ليحاول إيجاد مكانة له بين هاتين الطبقتين، فيأخذ «محمد» من الضابط «محمد فتحي» و«زغول» من التاجر الثري صاحب السمعة الطيبة «ظاهرياً» أمام كل الناس، وهي محاولة «انتائية» ذكية حتى يجد هذه الطبقة لها مكاناً في المجتمع.

ومن الغريب أن تصبح شخصية «زعر التوري» ملجأً وللضابط محمد فتحي، في البداية، وتصبح شخصية «محمد زغول» ملجأً له في النهاية. فالأولى كانت صاحبة فضل، والثانية كانت صاحبة فضل كذلك. لجأ إلى الأولى كي ترد عليه كرامته أمام الثرى «زغول بك» الذي لجأ إليه ليسترد «سروقاته» التي سرقت منه في المسجد في صلاة الجمعة، و«لجأت «سهام» ابنة أخته إلى الثانية بعدما سدت في وجهها السبل مع خالها، عارضة نفسها على «محمد زغول» ليتزوجها، مع ملاحظة أن قضية التزاوج بين الطبقات بهذه الوسيلة أو بوسائل أخرى تنتشر كثيراً في قصص نجيب محفوظ ورواياته ليوضح بها نوعاً من أنواع الصعود الطبق.

والقصة تكشف الحلال الذي حدث في «البنية الاجتماعية». وتنبذ الرؤية الواضحة أمام «محمد فتحي» الذي يمثل رقابة القيم المتوارثة، كما يمثل رقابة القانون. وقد أدى هذا الحلال الذي حدث في «البنية الاجتماعية» إلى خلل أيضاً في مفهوم القيم، ومفهوم القانون، فالمادة كانت وراء رفض زواج «سهام» من شاب في تعليمها وطبقها، والمادة - أيضاً - هي التي حولت المفاهيم القانونية من «تريب» إلى «استيراد» ومن «رشوة» إلى «عسولة»، ومن «شكوى الظلم» إلى «حق أو «موتورية»، وتستر الكبار وراء بعض الموصوس، أو على حد تعبير زعر «كل كشك يكمن وراءه رجل هام مجع من بعيد...» (١١)

ولتكاد تصل إلى أحد أعمال نجيب محفوظ الأخيرة، «وأيت فيها يرى النائم»، حتى يتأكد لدينا مايتابعه نجيب محفوظ من تطور، ثم يتوقف عند مرحلة من مراحله ليكرر نفسه، ولم يحدد عند شكل فني يظل ملتزماً به بعد ذلك، ولم يكف على محتوى يستغرق مايجتوهِ حتى لايجد ما يكر، ولكنه فنان يستعجب يومئذ حركة الواقع، وهو متجدد بنجوم أنها متجددة، وهو أيضاً - متجدد في أشكاله الفنية بحكم أن حركة الواقع - التي هي مصدره - متجددة فترة بعد أخرى.

والانطباع بالتدو الأول الذي نخرج به من القراءة الأولى لـ «وأيت فيها يرى النائم» أن حياة نجيب محفوظ الفنية تترازم له - وقد شارف السبعين - أمد الله في عمره، في منظور يكاد يحوها إلى وهم وأهم

والكشف عن عالم نجيب محفوظ لا يتأتى من تتبع علله الفكرى من خلال أعماله فحسب، ولكن يتأتى أيضاً من تتبع نماذجيه البشرية، والوقوف على نوعياتها وملامحها وهياتها في حركاتها وسكناتها.

ويدين عالم نجيب محفوظ الطبقة العليا، فهي دائماً منزلة أو متهمه .. (سوق الكاتو - أهل القمة) .. وهي لا تتعاطف مع مادرتها من طبقات إلا لتسخرها لها .. (نفس الادلج) وهو ما نجده أيضاً في علله الرواى (١١) والطبقة الوسطى تشغل جانباً كبيراً من اهتمامه إن لم يكن الاهتمام كله .. إذ أنها الطبقة التى لا تجد لها حيلة في أوقات الخزمات الاجتماعية، ذلك أنها الطبقة الوحيدة أيضاً التى تتمسك بمبادئ القيم والموروثات التقليدية. تعرض بها جاعاً تتطلع إليه ولم تستطع مادياً أما الطبقة الدنيا والطبقة العليا. فلديها من المبررات ما يجعلها يستغنيان عن كثير من القيم ووقت الحاجة (مع ملاحظة أن هذا التقسيم ينسحب في عالم نجيب محفوظ على جانب المدينة فحسب دون الريف إذ يختلف الأمر في الريف). ومن هنا كانت نماذجيه من الطبقة الوسطى أكثر صراحة مع نفسها ومع بيتها. (زعلارى - والضابط محمد فوزى في أهل القمة) بينما تقتف الطبقة الدنيا موقفاً مرناً مع الحياة تستطيع التعامل معها دون عصبية ظاهرة أو خفية، أو دون صدام ووقت الحاجة (فلفل - دنيا

الله - سوق الكاتو - أهل القمة) فلفل وعم إبراهيم وشكل وعزتر النورى لا يصطدمون بالحياة .. ولكنهم يتعاملون مع الحياة .. على الوجه الذى يريحهم وإن كان لا يريح جانب قيم أو مبادئه .. وذلك ما نجده في عالم الطبقة العليا عند نجيب محفوظ عالم الشيخ قرى زعلارى وونس الدمهرورى، وعالم «الوجه» صاحب الجاكطة المسروقة والى تحوى على «تعب المعمر» في «سوق الكاتو» .. وعالم «العصر واللب والحسنة» في «سائق القطار» وهو عالم المستظلل وتحت المظلة وعالم «غزلون بك رافت» في «أهل القمة».

ونماذجيه تحوى على عدد من «المشاهدين» المشدوعين، ولأول «المفترجين» (على أساس فارق الدلالة بين الكلمتين من حيث الاشتقاق شاعر وفرج) .. وهم يأخذون دور الرواة أحياناً .. من حيث الظاهر .. (الراكب في سائق القطار - المستظللون في تحت المظلة) كما أن نماذجيه النسائية تنوع بين «ثامنة يا صبيب (دنيا الله) وحسنة» لزوم الانحراف (سائق القطار - أهل القمة - تحقيق) أو ابنة الطبقة الوسطى المصطنعة بالواقع «سهام» (في أهل القمة) - يلاحظ هنا مغزى العلاقة بين محمد زغلون - زعتر النورى سايما - وسهام، ودلالة ذلك في مضمون التحولات الاجتماعية التى حدثت في المجتمع المصرى في العقد الأخير).

ولعل أهم ملاحظة في «نماذج» القصص القصير عند نجيب محفوظ، أنه يمد إلى «الشخصية من الداخل» أكثر من اتجاه نحوها من الخارج. وهو لا يمد بها جملة وتفصيلاً في موضع واحد، ولكنه يتدرج من البداية ولا ينتهى قبل أن تكون الملامح الداخلية قد ارتسمت تماماً في ذهن القارئ، فوصفه محمد فوزى جاء على هذا النحو:

«نزع لحيته وألبسها فاقرة فوق البوذية واتخذ مجلسه فطمت هامته بصعوره ملموسة فوق مسوى المائلة لطولها الفارع» (الفقرة ١)

يكثر فهو يريد أن يستمر ويتابع ملامح هذه الحياة الفنية العريضة. «وشعرت بأن يدى لم تعد تفيض على شيء، وأن لم يعد له أثر، ولم تاورى أبى رغبة في التوقف».

ولا نلبث أن نصل معه إلى إحساسه المسيطر بنهاية الرحلة، ففي الحلم الرابع عشر يرى شاباً كان وسيماً يضعف حتى لا يقوى على الاستمرار، ويرفع عينيه الظلمتين ويهيمس: «ههه رحمة الوداع» و«حولت عنه عيني الخافتين ورفعتني إلى السماء فأريت السحب تراكم كأنها الليل ثم استجابت لرياح الشرق فانقضت فيشرق هاتف الغيب بالعزاء»

وهو مستغرق في هذا الحلم المسيطر، يسترجع به ملامح باقية في حياته الفنية، ملامح شخصيات، ولامح أفكار. ويظل في هذا السجن المروع ماشاء الله له أن يظل: «ومسكت في السجن أنتظر يوم الإعدام. ويبلغ إلى الصديق منتهاه. وإذا بشعور بهيمس في بأن ما أعانى ما هو إلا كابوس. عند ذلك قررت أن أستيقظ مها كلنى الأمر. وروحت أضرب مقدم رأسى بقوه دون توقف ناشداً بإصرار اليقظة المأمولة ...» (الحلم الخامس عشر) وهو يكرر نفس الفكرة في نهاية الحلم السادس عشر ولم يعد لي من أمل إلا في صحوة رحيمية لتقلب كابوساً مخيفاً ..

وإذا كانت هذه التلميحات من الأحلام تمثل تابع ما يقى في عززون الذاكرة من حياته الفنية، وهو يمثل قيمة المعطاء الفنى المركز تركيزاً شديداً، فإن الحلم السابع عشر يمثل خاتمة الأحلام التى جشمت على صدره - «دنيا يرى التامم» - حتى تقل بها كاهله فتضلها «كأبراس مخيفاً». ولكنه يجلس في هذا «الحلم الأخير» ينتظر زائراً هاماً.

«حرت كيف أستقبله، وأين أجلسه. وعلقت سوء العاقبة، وضائق صدى بفساد الحمر والزمن فتصردت على حرصى وأقبلت أنزع الأوسمة والهدايا من أركان جسدى، وأرسلت المتاع بينة وبيسة حتى شقلت نفسى طريقاً إلى الخارج. وتلفتت بصمق فأذهلنى عفة وزنى. ولاح الزائر فأدما عند الأفق، ولكننى لم أستطع انتظاره اذ مضيت أتوجه وأرتفع عن الأرض على مهل وليات. أفركت الى أحلق في الفضاء وأنى كذا ارتفعت مرراً ازدادت سرعة. وظهرنى الشعور بالانقراض ووعدى بمسرات تنزع عن وصفها الكلمات» ..

هذا الشعور الغريب بالتمعة في «نهاية الرحلة» يؤكد جهد الاستفراف في استرجاع ما تبقى في ملامح الحياة الفنية منذ البدء، وما يبدل - في الحياة ذاتها، واسترجاعها في جهد مضمّن أشبه «بالكايوس الخفيف» .. (١١٩)

• • •

- ٣ -

قد يكون من الجدى الوقوف على نماذج نجيب محفوظ البشرية في قصصه القصير .. بل في أعماله جميعاً حتى المسرحى منها. (١٢) وهو عمل يهدف إلى محاولة اكتشاف الجوانب المتكافئة في عالم نجيب محفوظ .. (٢٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية) وهي الجوانب التى شملت منه جزءاً كبيراً، وأثرت في حياته تأثيراً أكبر من جوانب أخرى.

« دمعت عيناه المودوان الصافيتان » (نفس الفقرة) .

« إنه لقرى في القسم أمام الخارجين على القانون ، ولكنه يتحل بالحكمة في شفته » (نفس الفقرة)

« رغم ندبة في صدره الأيسر من مس وصاصة نجما في أثناء مطاردة عصاة في الدلتجات » (الفقرة ذاتها)

« هو نفسه لا يرحب بالزحام وأنه يعاني منه من الناحية الاقتصادية . ولكن الواجب هو الواجب » . (الفقرة ذاتها)

« انه يمتاز ولكنه ضعيف »

« ليس المفروض أن يكون ضابطاً في بيته أيضا » .

« الزم الاهتمام في صفحة وجهه الأيمن » (الفقرة ٢) .

« إنه غير راض عن نفسه ولأعن أى شيء » (الفقرة ٣)

« حظه من النجاح في قسم الشرطة أضعاف حظه منه في بيته . إنه يتنصر عادة على اللصوص والنشالين ولكنه ينهزم في غشاء الضوم العالية » (الفقرة ٤) .

« إن له عينين لأخذعانه » (الفقرة ٨)

« انهمك في العمل أكثر وأكثرتينى هوم المظاهرة . وقال لنفسه : سابق شريفاً ولو لم يبق في الحومة سوى » (الفقرة ١٤) .^(٢١)

وهو يمد إلى هذا النوع من الوصف مع أكثر غناجيه .. بحيث يتيح الفرصة للمتلقى في الانفعال معه من وصف لآخر ، أو بمعنى أدق ليكتشف جوانب تبرزه مع الوقت كما يحدث في الواقع لماش .

ولقد تطور أسلوب التعامل الفني مع الحدث ، ومع التماذج البشرية ، وهو ما أدى إلى براعة وقدره على امتلاك ناصية التعبير الفني . (يمكن عقد مقارنة دلالية بين قصة « فلفل » من مجموعة هس الجنون وقصة « الليلة المباركة »^(٢٢)) .

وأهم ما يميز لمة نجيب محفوظ - بعد خمسين عاماً - من تجارب الكتابة الأدبية^(٢٣) أنها أخذت تتبدد عن الاستخدامات المصمجة المباشرة ، لتكتسب عمقا أكبر ودلالة أكثر تعبيراً عن واقع الحركة الاجتماعية ومتغيراتها ، فلمة الأدب متغيرة بتغير الرؤية الفنية ، وقد استيعب عمق الدلالة تغيراً أيضاً في بنية الجملة ، فهي جمل متكاملة تميل إلى القصر .

هذه فقرة تعليلية وردت داخل الفقرة الحادية عشرة من « أهل القعة » :

« تبط التردد بلا حساب في ميدان ليبيا . السماء تمطر هدايا . بالوقاحة تصان الحياة . طيب ، ها قد تغير كل شيء . تستطيع على الحياة بدل أن تسيطر هي عليك . تتحسن علاقات الكائنات ، تستقل سناء بيوتها ثم تستقل إلى بيت أفضل ، يتود مستقبل أهل وسهر ولما ، تنشق البركة على سهام وزهرة . تنطلق سيارة بالأسرة يوم العطلة . الفضلاء يحملون بالردية ، الأزدال يحملون بالقضيلة »^(٢٤)

إن الجمل مستقلة البناء قصيرة . يمكن أن تتبدل مواضعها هي إسمية أحياناً فعلية أحياناً أخرى بوعندما يبدأ جملة إسمية يستمر معها بعض الوقت وهكذا بالنسبة إلى الجملة الفعلية ، كما أن قصر الجمل يحولها إلى حكم وأمثال والكلمات منتقاة بنائية فائقة . ولاتقبل مفردة مرادفاً وتحقق ضوائر الرصل وأدوات الإشارة والموصول ، فالملاقات البنائية بين الجمل واضحة وهي جمل لا يمكن أن تؤدي معنى دون معرفة سخرى سابق عليها في حوارية بين الضابط وبين « نادى » المشرفين لسوق ليبيا .. ويقول في بدء الفقرة الحادية عشرة :

« مامنى ذلك ؟ ها هو العيث يتأبط ذراعاه متدلراً بالسيات الحمراء . لاحظ الضابط أن صوت مرافقه مبجوح مثل صوت حنسن . سأله عن السبب فأجاب بأن صوته يبع من كذرة الخطب . ولأنه يؤذن كثيراً داعياً المصلين إلى سوق ليبيا . وأشار إلى الشجرة الضخمة توسط الميدان الصغير في شارع العريح (لاحظ ما في هذا الجزء من تكثيف شديد فهو يتأبط عيناً متدلراً بالسيات الحمراء . ولاحظ أيضاً : صوت الحنسن ، وما في « يؤذن كثيراً » من تذكر بسرعة زغول رأفت في المسجد ساعة صلاة الجمعة .. وهو هنا يؤذن ويعنى بها . ينادى نداء « القومسيومية » والجمهور « مصلون » مشرفون أو بالتمون والسوق ليس مسجداً وإنما سوق لصوص يمتنون بقوانين تجلب لهم المال والجلاء ..)

وقال للضابط :

- أي ضمامة ، ماعمرها ؟ ستعيش بعدك طويلاً ، أنها لاتعرف القيود ، نجا حياه مقلقة . وأشار أيضاً إلى كليبن يتلجأ ونغم :
- يعيشان مثل الشجرة ، حياة مقلقة ، لا يعرفان الضمير ولا يتأفان الموت ..

فقال الضابط :

- ولكنه الإنسان ، وحده
- حلاقة مقنعة للجلال !
- الجلال !

- هو السجن .
- لكنه الإنسان ، لا يعرف ذلك إلا الإنسان ، ألا يعنى ذلك شيئاً ؟
- لا يعنى شيئاً .
- هو وحده .
- الإنسان الحقيقي مثل الشجرة ، مثل الكليبن ..

- إنه وحده . هنا يكن مره .
- هبك مشرفاً على الفرق ولا نجاة لك إلا بالتضحية بآخر ، ماذا تفعل ؟
- ساعة الفرق يسيطر الحيوان

- هذه هي الحياة ..
- كلا ، إنها جريمة يجب التكفير عنها ..
- هل تعرف الجريمة بالقطرة .
- كفى ، على أحننا أن يتلافى ..

ففي مثل هذا الأسلوب تصبح اللمة والمفردات على درجة كبيرة من التكثيف ، بحيث يستطيع الكاتب من خلالها أن يقول أكبر قدر من

يستطيع الوقوف عند تردد كليشيات « الرمزية » أو غيرها من مسميات ، وإنما نخل إلى التعامل مع العمل من منظور المثالي الذي يرى في العمل الفنى « وسيلة إلقاء بينه وبين مبدعه ، خصوصاً إذا كان المبدع فناناً له عالم متميز رحب يحتاج إلى وقفات طوال . ولحظات تأمل مبدعة .

لأفكار في أقل عدد من الكلمات ، فيترك للمتلقى الكثير من مجالات التفكير التي تصاحبه بعد ذلك فترة طويلة .

وهذا الجزء مع ما تلاه من «فقرة تعليلية» يوحى بطبيعة «الإنشائية» التي سبق أن حاولنا الكشف عن بعض مظاهرها في إنتاجه، ولها فلا

• هوامش

- (١) أنظر : جيب غورف - الرؤية والأداء^(١) عبد الحسن عبد بدر وانظر مذكرة ت جيب غورف تحت رقم ساعة العدد من ٣٠ يونيو ١٩٨٢ إعداد جهاد البياضي
- (٢) لتجيب غورف بعض المسرحيات ذات القصل القصص حسب مجموعة تحت المظلة و ربا خمس مسرحيات و الخرجة و مسرحية واحدة . والشيطان يخط في مسرحيات تحمل إسمها أيضا المجموعة . الشيطان يخط .. وقد أشار إلى أنها مستوحاة من «ديتو الحامي» في «أهل البيت وليلة»
- (٣) يذكر عبد الحسن بدر أن مجموعة «هي الجرن» تم طبع طبعة أولى قبل سنة ١٩٤٧ . فقد دار على قصة «هي الجرن» نفسها منشورة وبمؤلفة في ١٩ فبراير ١٩٤٥ (تجيب غورف الرؤية والأداء ص : ٩٢) ولكن كل هناك ما عمن أن أشهر كاتب إحدى قصص مجموعته في مجلة أو بعد صدورها في مجموعة ؟ هذا قدر الفرضي وتراجع تجيب غورف عن الإصرار على صدور هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ ، ولكنه أشار إلى أن صدرت بعد سنة ١٩٤٧ ؟ (بعد صدور ذلك لائق أنظر مذكراته : آخر ساعة : ١٩ أبريل ١٩٨٢
- (٤) أفضل كلمة «المثل» مع «القاري» لا في الأولى من ثلاثة المذكورة ، بينما نوصي الثانية بالانحياز بينه وبين النص من ناحية ، وبينها وبين الكتاب من ناحية ثانية .
- (٥) أنظر قائمة قصص تجيب غورف القصص بين سنتي ١٩٣٧ ، ١٩٤٦ . ملاحظ «تجيب غورف : الرؤية والأداء» بعد الحسن بدر .
- (٦) يرجع إلى هذا : دليل القصة القصيرة : سيد حامد السراج ، دار الكتاب العربي .
- (٧) في طبعة حديثة لأعمال فرانز كافكا القصصية نشرت في نيويورك سنة ١٩٧١ قسم الأخير فقصص إلى الفصل العشر الغروبي The Longer Stories ومن بينها قصص لا يزيد على أربع صفحات مثل «الرفضي The Refusal» والقصاص القصير The Shorter Stories ومن بينها قصص لا تزيد على نصف صفحة وهي كتلة «الشجار (أربعة أسطر) . ملابس (نصف صفحة) وغالب للجن النظم من الخاتمة Absent-minded Window-gazing .. وفيها ما لا يعدل أن تكون حواشي قصصية
- (٨) أنظر في هذا الخصوص فصلا عن تجيب غورف في كتاب : الألهام الروائي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، علي بدير ، طبعة دار المعارف ١٩٨١.
- (٩) أنظر مجموعة ديتو الله ص : ٢٢ .
- (١٠) على الرغم من الكتلة الغامرة من الدراسات التي تنازلت أعمال تجيب غورف ، إلا أن عددا كبيرا جدا منها لا يتعدى أن يكون مجرد مقالات انتقائية تفصيل تصحيح صفات و«لمدة» تصحيح كما لا بد فضلا من وقوف أعظم هذه الكتابات عند أهالي بيتنا دون اعتبار ذكر أي من الصفات التي فيها تتجلى كتابات تجيب غورف .
- (١١) أنظر مجموعة «ديتو سي» السمعة » ص : ١٣١ .
- (١٢) أشار تجيب غورف في ملحوظة صدر بها هذه المجموعة إلى أن هذه القصص كتبت : «في الفترة بين ١ أكتوبر وديسمبر ١٩٣٧»
- (١٣) بك : أحمد حسن ، «غداة التلاقع كالماء من الصخر» كما يمكن لكل نفس اليقيني مع

مكتبة الآداب على حسن

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٩٥٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاذلي بالحامية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرنا أن نقدم لقراء المربيك

وفي جاك: القصة والتمثيلية والمسرحية

➤ مؤلفات الطيب الكبير

توفيق الحكيم

➤ مؤلفات الطيب الكبير

محمود تيمور

كما تقدم

➤ مآذن دبر ماسد للدكتورة كوثر عبد السلام

تصوير رائع لأحداث ثورة ١٩١٩ المصرية

صدر حديثاً

للإمام ابن أبي حمزة الذري
شرح: عبد الحميد الشرفي الذري

● مختصر صحيح البخاري

برواية الإمام الحافظ

● مسند الإمام أبي حنيفة ..

رفاعة الطحاوي (طبعة جديدة)
محقق: عبد الرحمن من محمد ، فاروق حامد

● نهاية الإيجاز في سيرة ساكن الحجاز

(٧ أجزاء) للأب لويس شيخو اليسوعي
(طبعة جديدة مزودة بمقدمة وتعليقات وفهارس)

● شعراء النصرانية في الجاهلية

عبد المتعال الصعدي

● أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك

د. عبد الحليم صنف

● لامية العرب للشنفرى

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

يوسف إدريس القصص

□ تحليل مضموني:

ب. م. - كيرششويك

تقديم

يشكل درس أدبنا العربي المعاصر مجالات متعددة من الاهتمام في العالم العربي. ويقدر ما تنوع الأهداف من هذا الدرس تنوع مناهجه وأجراماته، وتختلف عملياته التفسيرية وتوجهاته التأويلية. وتبرز - من هذا المنظر - مجموعة لأفكار من الدراسات، يمثل بعضها صفحات الدرسات، ويصطلح بعضها الآخر شكل كتب متعددة الاتجاه والأهتمام.

ويقدر ما تحتل القصة العربية مكانا متميزا في هذه الدراسات، تنطوي كتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس على جاذبية خاصة، لما أكثر ما كتب عن هذين الكاتبين، بلغات متعددة، وفي عواصم متداورة، وبمناهج متباينة.

من المؤكد أن الاهتمام بهذين الكاتبين له دلالة خاصة. قد تشير هذه الدلالة إلى أن نجيب محفوظ يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه الرواية العربية، كما تشير إلى أن يوسف إدريس يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه القصة القصيرة. ولكن دلالة الاهتمام تتجاوز ذلك، فتكشف عن تداخل البحث عن النعمة الجمالية مع البحث عن فهم العقلية التي تثير هذه النعمة. وليست قصص يوسف إدريس، لمحيذا، مجرد مصدر لمتعة جمالية متعالية - عند ماسون صومخ، أو أمروس إيلون، أو باريسي، أو بيريل، أو كاترين كوكهام، أو هيلاري كيلباترك - بل هي سؤال مطروح للتأمل، ونصوص تتأول وفق أطر مرجعية متباينة.

وأيا كان التأويل الذي تتكيف به قصص يوسف إدريس فإن التأويل نفسه يستحق التأمل، والدراسات الغربية لهذه القصص تستحق الاهتمام. إنها دراسات تكشف في مجموعها، عن الكيفية التي يفهم بها المدارس الغربية أدبنا، مثلاً تكشف عن العمليات التأويلية التي يمر بها هذا الأدب، كي يتحول إلى صيغ مفهومية ترسم صورتها، في ذهن المدارس الغربية الذي كبت هذه الدراسة لقراءه في الأساس، بتعدد عقائده وتباين مناهجه وتغاير أهدافه. ويقدر ما تليقنا هذه الدراسات في تعرف صورتنا من خلال الآخر، لأنها تليقنا في تعرف الآخر، من خلال تعامله مع صورتنا.

وآخر هذه الدراسات التي صدرت عن يوسف إدريس: دراسة ب. م. كيرششويك P. M. Kerschshoek بعنوان: قصص يوسف إدريس القصيرة: The Short Stories of Yusuf Idris.

وقد صدرت العام الماضي - ١٩٨١ - عن بيريل، لندن: Leiden: E. J. Brill. وتبدأ هذه الدراسة بتعميد تلخيص دراسة يوجرافية عن يوسف إدريس. وتتكون صلب الدراسة نفسه من قسمين أساسيين، أولهما عن الحقبة الواقعية في قصص يوسف إدريس، وثانيهما عن القصص المتأخرة التي تتجاوز الواقعية. وتحركه الدراسة في كل قسم من هذين القسمين عبر مستويين، يتصرف أولهما إلى التحليل المضموني، ويركز ثانيهما على الجوانب البنائية والأسلوبية، وتختتم الدراسة ببحث يولوجرافي بالغ الأهمية لكل من يريد دراسة يوسف إدريس.

وفي الصفحات التالية ترجمة للتحليل المضموني لقصص يوسف إدريس، كما تتجلى في هذه الدراسة. ولعلنا في حاجة إلى أن نؤكد أن وجهة النظر المطروحة في هذه الدراسة ليست - بالضرورة - هي الوجهة التي تعبر عن يوسف إدريس في تصوراتنا أو تصوراتهم.

التحليل

القصة الواقعية

يوسف إدريس

القسم الأول :

١ - خمس ساعات :

تندرد أول قصة نشرت ليوسف إدريس بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حول حادث شخصي ، يتناول جهده اليأس لإيقاظ حياة عبد القادر طه ، المناضل السياسي الذي قتل غدرا على يدى البوليس السرى التابع للملك فاروق ، ونقل إلى مستشفى قصر العيني حيث وافته المنية بعد وصوله بخمس ساعات^(١) .

وتعد قصة «خمس ساعات» أول بوادر نضج القصة عند يوسف إدريس ، فقد اجتمعت فيها أصداء اجتماعية وسياسية ، كما اخضعت منها الصبغة الرومانسية ، وتميزت ببراء التفاصيل الواقعية ، والبناء المتوازن ، واللغة السلسة المتدفقة التي تنحدر إلى العامية المصرية في تركيب الجملة ، والمفردات اللغوية ، والاقتصاد في التعبير . وتجلت بدايات كثير من خصائص المرحلة اللاحقة في كتابة القصة عند يوسف إدريس .^(٢)

وكشفت التحليل الموجز من درجة عالية من الإحكام في هذه القصة ، إذ يشأ تزورها من تضاد كونتراپونطى بين قطبين مختلفين ، أولها العالم العقلاني للمستشفى ، وثانيها العنف القاصف خارج جدرانها . وتستغل الحدود الصارمة للزمان والمكان ، مع المستوى الأسفلتي والتفكر الحاد في الإيقاع ، لتضيق إلى إحكام البناء . وتروى القصة بضمير المتكلم على لحن مباشر .

وتبدأ القصة بوصف حجرة قديمة في مستشفى قصر العيني ، يسودها الهدوء ، بينما تجري الأحوال الروتينية المعتادة . ويؤكد الكاتب هذا الهدوء باستخدام الجمل الطويلة نسبيا ، والربط بين أجزاء الجمل بتكرار المتضامين «كل شيء» . ولكن يقطع انسياب الجمل ، بطفة ، في نهاية الفقرة الأولى ، بجارتين موجزتين متعجرتين ، توحان بمجدوث كارثة : «وفجأة .. فى جرس الإسعاف .. فى فى قصر مرتفع مبرق» .^(٣)

ويعدر الصمت من جديد ، لكنه يقدر صمنا عابثا يتأهب فيه الجميع للعمل المنتظر ، فلا يقطع ذلك الصمت الذى يخفى الحقيقة المروعة سوى صرير صجلات التزويق فى المرر . وتظهره خاطفة من هذه الحقيقة ، يعلن الجرس من إصغاحها الزوئيك ، فى اللحظة التى ينتفع فيها رجل الإسعاف إلى الحجرة صاعثا :

«حالة ضرب نار يا بيه ! واحد ضابط احتالوه فى الزوجة !»
أرخص ليلى ، ص ٩١ .

ويستمر التضاد الدرامى الذى علقه الكاتب فى الفقرات الأولى ، بين الحياة فى أوصال القصة . لقد أعقب وصول عبد القادر «فترة من التأمل والحوار» استمرت إلى أن اكتشف الراوى ثلاثة تقويب أعدلتها رصاصات أطلقت على ظهر الرجل ، وانتهى البحث الماثل عن قبيلة الدم «أرخص ليلى ، ص ٩٤ وما تلاه من» عملية نقل الدم ، إلى ارتياح مؤقت ، استعاد معه الطبيب الراوى ، ومن يساعده ، هلموها . ومع تقدم المساء وتلاشى الضجيج فى المستشفى ، لم يعد يسمع فى الحجرة سوى خفيف الأدوات الكهربائية . واستسلمت

الممرضة التى تلاصق الجرحى إلى التأويب ، ليظل التقابل قائما ، بصورة أوبأخرى ، بين الهدوء والنظام السالدين فى نوبة حمل ليلية ، والربب والفوضى فى العالم الخارجى . ولكن يخفى التقابل بين العالم الخارجى والداخل فجأة ، ويندفع الطالان فى ثنبا تأملات الطبيب الراوى الذى يلاحظ المريض . فيصبح المراء زجرا تقبلا :

«وأحسنت أول الأمر أن أقياء كثيرة حولي تلهث .. ثم شرعت بالمجرة كلها وتفر وكأنا ولة مغموم ..» [أرخص ليلى ، ص : ٩٧]
وينض الطبيب ، ويتشقى فى الحجرة ، ويتمعن فى جسد الجرحى ، ليكتشف الدم المندهق ، وقد أفرق اللامات والمزينة ، ويؤمن أن عبد القادر ميت لا محالة ، إذ «بدأ التزيف» ، ويعوت عبد القادر دون أن يحول كفاح الطبيب الراوى اليأس بينه وبين المصير الفاجع .

لقد أعلن يوسف إدريس ، عقب قيام الثورة عن كراهته للنظام السابق ، وجاء ذلك فيما نشره فى المجلة اليسارية «التحرير» . ولقد كان ضروريا أن ينتهى الأمر بالنوع السياسى للقاص - وذلك أمر لا يثير الدهشة ، خصوصا إذا أخذنا فى الاعتبار موضوع القصة - إلى خلق تضاد حاد بين حطة الأساليب التى تلجأ إليها جماعة فاروق (الملك السابق) الإبراهيمية ونيل سلوك عبد القادر ، يمثل مصر الحقيقية .

ولذلك يتأمل الطبيب الراوى وجه عبد القادر الجرحى ليعرف فى ملامحه على الشخصية القوية التى لا تخضعها العين . إنها ملامح مصرية :

«مصرية من ذلك النوع الذى يوقف عليك مصرتك ويملكك
لصفها من جديد» . [أرخص ليلى ، ص ٩١] .

قد لا نجد إشارة إلى ثورة الجيش - ثورة يوليو ١٩٥٢ - التى حدثت فى أعقاب وقائع هذه القصة ، ولكن تظل دلالة القصة مرتبطة بمجزى شديد الوضوح لقارئ ذلك الوقت . وهو مغزى يؤكد أن دماء عبد القادر طه لم تضع هباء ، إذ ساهمت بطولته واستشهاده فى تعيد طريق الثورة ، بكل ما تبذل إليه من تحجير الشعب من رقة الإقطاع والسيطرة الأجنبية . لقد حصل المصريون الحقيقيون الفقراء على ثمار كسبهم ، لأول مرة فى تاريخ البلاد الطويل ، بفضل تضحية نوار من أمثال عبد القادر طه .

ولا ترجع أهمية قصة «خمس ساعات» - لذلك - إلى ما تنطوى عليه من إرجاس براءة يوسف إدريس ، بوصفه كاتباً للقصة القصيرة فحسب ، إذ يضاف إلى ذلك ما تنطوى عليه القصة من اهتمام سياسى حقيق ، يتكشف جليا فى الكثير من الأحوال اللاحقة . لقد أخذ يوسف إدريس موقفا وطنيا فى مواجهة الغرب ، وأصبح داعية لا يقترحاه فى نشر الأفكار «الثورية» الاشتراكية ، وتعامل مع الطبقة العاملة فى الريف والمدينة بوصفها منبعا لكل ما هو مصرى صميم ، ودعامة لكل ما يشكل للمصرى القوي ، ولذلك انتمت الكثرة الغالبة من الشخصيات الرئيسية فى قصصه الأولى إلى الطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى .

٢ - الالتزام الأدبى والشخصية القومية :

ولقد وجدت الدعوة إلى الأدب الحادف استجابة لا يستهان بها فى مصر الخمسينيات ، خصوصا من أديباء الشباب الذين انغمسوا إلى الحركة

إن تأمل كتابات يوسف إدريس السابقة يكشف عن تجاوزه الجمود المذهبي للواقعية الاشتراكية. وبدل أن يقيد نفسه بتصوير الاختلافات الطبقية وما يماثيه القراء من استغلال، حاول أن يرسم - من خلال قصصه - ملامح «البروج الأمل» للإنسان المصري؛ وهو يعتقد أن هذه الملامح تظهر بكامل أصالتها في أمل الريف الباطل، وتظهر - على نحو أقل - بين سكان الأحياء الفقراء في القاهرة.

ولقد آمن يوسف إدريس أن ينجح من «الشخصية المصرية الجديدة» بمكنه من الإسهام بطرف الخطم المذيعود إلى اكتشاف الطريقة المصرية القصصية في رواية القصة، كما تتمثل في الكتكت الشائعة والمحاكاة الشعبية.^(١١) وليس سوى خطوة واحدة بين هذا الإيمان وقناعة يوسف إدريس بأن موهبة القصة هي السمة الغالبة على الشخصية المصرية.^(١٢) يمثل هذه القناعة يستطع إدريس، بغيره مدغم، أن يرسم لنفسه دوراً هو أعظم من يفسره، بوصفه الناطق باسم الشخصية القروية. قد يتطوّر هذا الزعم من إدريس على شيء من الطموح، ولكن الدافع وراء هذا الزعم يندى في أحماله على نحو جزئي، إذ ينذر أن يجد بين الكتاب المصريين، من يجاريه في براسته، أو حسه المرح في تصوير الريف المصري أو الأحياء الفقيرة في القاهرة، أو من يجاريه في تقديم صورة مؤثرة لحياة سكانها وعظمتهم السحح رغم فقرهم المذيع. ولا عجب - عندئذ - أن يضعه القاصون المصريون، بوجه عام، في طليعة صانعي الأدبية، أو يصنّفوه على رأس كتاب القصة القارية، على أقل تقدير.^(١٣)

لقد حاول يوسف إدريس تصوير الشخصيات والموضوعات الأساسية (التيات) واللغة. ولقد وصلت هذه المحاولات إلى أكتافها في حيف الجمهور، من خلال المسرح على وجه الخصوص، إذ أثار تقديم مسرحيته الجريئة «الفرقعة» (عام ١٩٦٤) ضجة كبيرة، تبوأ يوسف إدريس بفضلها مكانة قومية عالية بوصفه مبتكر الأساليب المصرية الأصلية في التعبير، والمدافع عنها في الوقت نفسه. وكان يوسف إدريس، قبل عرض المسرحية، قد شرع مفهوماً للمسرح المصري في سلسلة مقالات نشرت في مجلة «الكاتب»^(١٤) اعتد فيها على معرفته الوثيقة بحياة القرية، ودعا إلى تنويع الأشكال المصرية الشعبية العريقة، مثل السامر، كي تستوعب نموذج المسرح الحديث وتتلام معه، وتنادى بأن «الفرقعة» - وهو شخصية من المسرح الشعبي - يجب أن يصبح المحرر الرئيسي للأحداث على خشبة المسرح^(١٥). وذلك على أساس أن «الفرقعة» مصري في كل أحواله، حاضر البدنية، ينضج حيوية، قادر على إشحاله الجمهور بسخريته اللاذعة. قد يلجأ الفرقور إلى التنشيط من مشاعره بإلقاء نكتة لطيفة المقصد، لأنه لا يتطوّر على غل أو ضمنية، لكنه يجبول، في الوقت نفسه، على التفضيل والحكمة، مما ينحو بالجانب الترفيهي من طبعه إلى الارتان. ويرى إدريس أن التفرجين يكشفون - في الأداء الخي لهذا النوع «الفرقوري» من الأداء عند المثل - عن «فرقورية» كاشفة في أنفسهم. وما إن يلمس المثل - الفرقور - الوتر الخلق حتى يبدأ الجمهور في مقاطعة

السيارة، خلال الاضطرابات التي صاحبت الأربعينيات. ولقد كان هؤلاء الأدباء يتطلعون إلى ما يشغل نفوسهم، ويطعنون بأدب يتجاوز النظرة الجمالية الخالصة للصفوة؛ تلك النظرة التي كانت تسرب في أفكار وشيوخ الأدب من أمثال طه حسين والقطاد. ولقد صاغ المبادئ الأساسية للأدب المحدث محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في مقالتهما التي ضمها كتاب «في الثقافة المصرية»^(١٦) ذلك الكتاب الذي سخر فيه الناقدان، مثل يوسف إدريس، من قيمة الإنتاج المعاصر لها. لقد أكد أن الشعر والقصة في مصر «لا يزالان بوجه عام يمتزجان في مضمون اجتماعي محدود، يلفان عند اللزوم التوسعة من واقعنا الاجتماعي العام، يصوران مشاكلها وحمايتها وأملها تصورياً جامداً رافداً»^(١٧).

ويقدر ما كان محمود العالم وعبد العظيم أنيس، يمثلان والمدرسة الحديثة، وقد عدا إليها طليعة الأدباء من جيلهم - كانا يداخلمان عن ضرورة أن يكون الأدب محصلة للتغير الاجتماعي والسياسي وأداة له. ذلك لأن والمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالجميع ربطاً حياً، وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة الجميع في تلكه وأمله وعظمته»^(١٨).

ويطلق يوسف إدريس، مرة أخرى، مع مؤلّو «في الثقافة المصرية» - يلقى معهم في إيمانهم الذي يشبه الإيمان الصوفي بالحكمة القبطية للرجل المادي، ذلك لأن «الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر. وهل يستطيع حائل أن ينكر أن كفاً سجين عاماً ضد الاستعمار ومقراته، من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة، قد علم الناس أين الخير وأين الشر، أين هم الأحياء وأين هم الأشرار»^(١٩).

لقد قابل يوسف إدريس، في مرحلة لاحقة من حياته الأدبية، فكرة ارتباطه السابق بمركبة الواقعية الاشتراكية،^(٢٠) بإنكار شديد،^(٢١) ولكن الرابطة التي تصله بدعاة المدرسة الحديثة رابطة لا سبيل إلى إنكارها. لقد تجاوزت عقائده الاشتراكية مع ميوله الشيعية والمجازاة لحياة البسطاء من الناس، تقرب ما بينه وبين الأفكار التي عمل على نشرها دعاء «الأدب المحدث»، وذلك أمر يؤكده ارتباطه بفروع الكتاب التابع لحداث. ولقد دارت الكثرة الغالبة من قصصه المكتوبة في أوائل الخمسينيات حول حياة المسحوقين، في واقع الأمر، وانجذبت إلى تأكيد نوازع الخير والبصيرة النافذة المتأصلة في أعماقهم، وتلك هي الصفات نفسها التي ألح عليها محمود العالم وعبد العظيم أنيس. وثمة نبرة صادقة تتجلى في حديث يوسف إدريس. إن نبرة حديثه تنطق بصدق بتأمله مع الإنسان المصري الفقير البسيط، خصوصاً عندما يعترف بتأمله مع الرجل المصري المادي البسيط، ليقول:

«أجد نفسي دائماً متفكراً بشخصية المواطن المصري المادي البسيط.. وكل قصصى، تدور دائماً حوله.. لأنني معجب بفلسفته وبطرقته ورجيته وشجاعته.. وأنا أعتقد هذا المواطن البسيط نموذجاً أكثب حوله ما أريد.. في جمهورية فرحات وفي أروعها الليالي كان هذا البروج»^(٢٢).

القيام بأعمال ثقيلة في حرفة التجارة ، فقد قنع بقروش قليلة تأتيه من مرجيحة ، أقامها ليلها بها أطفال القرية خلال أيام العيد . لكن حظه العاثر قاده إلى السجن ، إثر ارتطام مقدم المرجيحة برأس ابن العمدة ، ويؤت في السجن بعد فترة وجيزة ، لم يفقد أثناءها ، وحتى الرمي الأخير ، الأمل في أن يحقق ابنه - على الأكل - ما أحقق هو في تحقيقه .

ولكن تدهور صحة الابن المصاب بالاستسقاء لم تمكنه من إحراز أي نجاح ، بل لم تمهله إلا لكي يشهد سقوط أمه وأخته في براثن تاجر عذرات من جيرانهم ، كان أبوه مدبنا له ، ولم يظهر أقرباء عبد اللطيف أي نحوه إزاء ما حدث ، بل يسلمون الابن ، بعد وفاته ، كل ما تبقى له من كرامة ، ويطمسون كل أثر لوجوده .

وقصة «أروعس ليلي» ، التي أعطت اسمها للمجموعة الأولى من قصص يوسف إدريس ، تدور حول عبد الكريم ، وهو فلاح فقير آخر ، يبحث عن طريقة يقضي بها ليله دون أن يتكلف مالا ، فلا يجد شيئا متاحا ، في قرته النائمة في بلاد تامة . وينتهي به سعيه الحائق على ظروفه البائسة إلى التوجه إلى قاره يجارس ، كما اعتاد ، المذبة الوحيدة له . وهناك تحظى أولاده ، وهو يوسف في الظلام ، حيث يتناثرون على الأرض ، ليصل - أخيرا - إلى فراشه فوق سطح القرن ، فيرقد امرأته ، بدلكا قلميها اللتين تحجر فوقها الطين ، غير مذكر للعلامة السببية بين الاتصال الجنسي والإنجاب . ولذلك فقد اعتبر مولد طفل جديد ، بعد عدة شهور ، مفاجأة غير سارة . وتبقى عجلة الفقر والجهل مواصلة سيرها .

وتقدم قصة «المأثم» (وكانت قد نشرت لأول مرة في مجموعة «أروعس ليلي» في عام ١٩٥٤) وصفا ساخرا لتزاح بين حانوت وشيخ قروي ، حول نمن الصلاة التي يؤدونها الأخير على أرواح الموتى من المواليد . ويتبع هذا الوصف الترف على جانب من النظام الاقتصادي الضيق في الريف ، حيث الصراع لا يتوقف من أجل قروش قليلة .

ولا ينصب التركيز - في هذه القصص - على الدور ، أو لحظة التوتر ، بقدر ما ينصب على رسم تخفيطي لقطاعات ثابتة من واقع اجتماعي ، يتطور عبر خطوط تتداخل في بطنه ، ليصل إلى نهاية تفسر الأفكار المقتضنة في بداية القصة . ويديم هذا البناء مضمون القصص المرتبط بحتمية قدر يلقي بقله على أبطالها . وتعاين الشخصيات - في هذه القصص - من الوحدة ، وتسمى ، دون جدوى لمواجهة مصاب حمة . إنها شخصيات تحيا في مجتمع قاس ، يقوم على الأناية ، ويحل فيه المكر محل المشاعر ، ولا تمثل الأسرة فيه سوى أدنى درجات الحياة . وتتهوى أحلام المستقبل المشرق ، ليتخلص من التمتع المتاح في رفقة من كروب شاي بين الحين والحين ، أو تخليخ «جوزة» ، أو تعاطي التمر القليل من الحشيش أو الأفيون ، أو بعض المهارشة الحشنة مع الزوجيات .

قد تفضل هذه الشخصيات النصة في تحقيق أي شيء ، ولكن مجتمع القرية يظل قادرا - في مجموعة - على تحقيق بعض الانتصارات اللافتة . (١١٧)

الفرور للمائل أمامه ، بل في محاولة الضوق عليه في الكرو والدعاء . هكذا يتم التفاعل بين الجمهور والممثلين ، ويصل الجميع إلى درجة من الاندماج ، في حال من التمتع الجمعية ، بعيد كل فرد - فيها - اكتشاف الطاقة الروحية التي تمكنه من مواجهة مصاعب الحياة ، والإقبال عليها بنشاط متجدد .

ولقد أثار السؤال عما إذا كان الفرور قد استطاع أن يبرهن ، على نحو مقنع ، على صحة ملاحظات إدريس النظرية ، مناقشات حذيفة في صحافة القاهرة وفي غيرها . ويمكن أن نشير - هنا - إلى أن تصافر وطنية إدريس مع خلقه الريفية قد دفعا به إلى التراث الشعبي في المسرح وفي القصة على حد سواء ، فكان التعبير قضية لا مفر منها في كل الميادين عموما ، أو في ميدان الأدب خصوصا . لقد عز يوسف إدريس على تقاليد النظرة المصرية إلى الحياة متجسدة في الطبقات الدنيا للمجتمع ، وهي الطبقات التي ظلت - على العكس من الطبقة المتوسطة في المدينة - بعيدة عن تأثير الحضارة الغربية . ولذلك أصبح الإنسان المصري ، الملتصق البسيط ، هو بطل القالبية العظمى من أعماله .

وتغزيت قصص يوسف إدريس الأولى ببساطة الشخصيات وبسهولة اللغة ، ولقد دهم ذلك من وضوح مضمونها ، ذلك المضمون الذي يحتف انطباعا عن عالم يدره العقل ، وتصارع فيه قوى الخير والشر على غير مظهر . ولقد تجاوز اهتمام إدريس بالوضع الاجتماعي وتفاعل الإنسان مع الآخرين اهتمامه بالحياة الداخلية للشخصية . ولذلك اعتمد - في تقديم هذه الشخصيات - على سلوكها الذاتي وأقوالها المباشرة ، دون كوص في الصليات الذهنية الكامنة وراء مظاهر السلوك الخارجي . وبدل أن يعمل القاص على دفع القارئ إلى المشاركة في حالة ذهنية بعينها يعتمد - في تقديم الموضوح - على الأسلوب الكاريكاتوري الساخر . ولكن علينا ألا نتعذر بالحافة البادية في هذا الأسلوب ، أو عدم المهالة للرج الذي قد يطلب على التقديم ، ذلك لأن تحت سطح الظلال المرح ، وبين ثنايا الميل إلى الأسلوب التصويري ، (١١٨) تكن صورة قائمة ، إذ تتطوى القصص الأولى في مجموعها على تصوير جهد الشخصيات في تحسين أوضاعها ، ولكن هذا الجهد يبدد في النياية سدى بلا طائل .

٣ - القوية المصرية :

ويدور ما يقرب من ثلث قصص يوسف إدريس المنشورة بين عام ١٩٥٣ - ١٩٦١ في مناطق ريفية ، وتصور سعي الفلاحين الفقراء المستعيت من أجل البقاء . والشخصيات الرئيسية في قصص مثل «المرجيحة» (١٩٥٢) و«أروعس ليلي» (١٩٥٣) و«المأثم» شخصيات يستحق قدر لا يبرح ، دون أن نجد من يعينها أو يسلط عليها . ويقف الراوي العليم بكل شيء بمثابة عن شخصياته ، ترقب حينه الراصدة سيرها الخليل نحو نهاية عمومة ، فيزيد من الإحساس بتساوتا . وتروي «المرجيحة» قصة عزة لفلاح يدعى عبد اللطيف ، يعاني من إصابته بسرطان المثانة نتيجة البلهارسيا . (وهو مرض واسع الانتشار في الريف المصري) . وكان هذا المرض سببا في أن يطلق عليه الناس «الطاجن المشروخ» . ولا كانت قوة عبد اللطيف لا تسفه على

المقيدين ، وللمسولين المحجزين ، ونسوة يشتكين من أزواجهن . ويعيش فرحات الصول الكهل المنك الذي شاب رأسه في خدمة الحكومة وسط هذا كله ، يطلق العنان لخياله فيختلق قصة وهمية يروها لشاب احتجز في القسم لأسباب سياسية . ويروي الرجل ، وسط الأحداث الكوبيدية التي تجري أمامه ، كيف واثق الحظ عاتلا ، « زى ما يقولوا مولف في كرواية الشمس » ، فأسس امبراطورية صناعية هائلة ، لكنه ظل مخلصا رغم تضاعف ثروته ، لا يتخلل عن أصله المتواضع ، ويخصص طاقته وماله لرفع مستوى معيشة مواطنيه ، ولذلك حققت مصر رخاء عاليا ، على يديه ، أدى إلى إخضاع القوارق الطبقية . وانتهى الأمر بهذا الحزن إلى أن زهد في الرغاية والتفود فتنازل للشعب من ممتلكاته .

و«جمهورية فرحات» واحدة من روائع الفن الواقعي عند يوسف إدريس ، إذ تبدل المواقف المزيلة عن رضى فرحات الآسرة من فردوس اشتراكي ، في مزيج يجمع بين الأمل الكيخونية والاشتراك المراجي المرح . ويشجع من الحجز السياسي الشاب ، الذي يتجاوز نفوره الأول من الجرم المقتضى للنفس بتعلق خيال الصول ، طبقا ، وظل علقا يتجاوز تحريم الممكن ، إلى أن ينتبه فجأة ، في نهاية القصة ، إلى حقيقة الواقع الحشن المحيط به . وعندئذ يبدأ في السخرية من أسلامه الشخصية ، ومن السخرية الضمنية من أسلام ذلك المستع التوري الذي كان يستمع إليه ، فيقول بصوت تاله : « يا شيخ لفسلك .. أهر كلام .. انت بتصدق ؟ » [أرخص ليالي ، ص ٢٦٧] وبهذه الكلمات يصل حلم اليقظة ، الذي زعم فرحات أنه آفته «مخصوص عشان السيفات» ، إلى نهاية مفاجئة . ويبدأ الروتين الكتيب مساره الجهد في قسم البوليس .

وتشكل قصص إدريس المنشورة في جريدة «المصري» عام ١٩٥٣ وحيدة مستقلة ، تتميز بالتميز بين موضوع يحرك المشاعر وصرامة حكمة ، تتجلى في طريقة تقديم القصص .^(١٩)

وتظهر في أعمال يوسف إدريس ، عتب الإفراج عنه عام ١٩٥٦ ، نفسة جدلية ، تتمثل في قصص مثل «أبو الهول» و«داود» و«ليلة صيف» . وتتخلص القصص من صرامتها السابقة لتفسح المجال للغة ذاتية أكثر شاعرية . ويسهم الطول الدال للترايد للقصص في خلق علاقة حميمة بين القارئ والقصة .

وأوصاف الطبيعة نادرة في أعمال يوسف إدريس ، ولكن يصادف المرء - في قصص هذه المرحلة - فقرات غنائية تنفخ في مجال الرهب للمصري ، هذا المجال الذي يتكشف في الليل ، يبرهه خالص ، عندما تبدأ الدنيا وترتفع من عتاء حرارة النهار ، وتتبدل على الحقل المغطاء بنور القمر غلالة يبعث من الغموض توقظ الحبال . في تلك الساحة يجتمع الناس للسمر ، في «سمر» ، يستمعون إلى حكايات طويلة يحكيها فصحاءهم .

وفي قصة مبكرة بعنوان «في الليل» (١٩٥٤) تتقابل جاعة من الفلاحين ، أنهمكوا العمل في الحقول طوال اليوم ، وبينما يستخرون «الجوزة» ويستمعون إلى نكات فرغور القرية ، وهو أقر من فيها ، يسرى الهواء الرطب إلى أجسادهم المثبة فينشأ :

في قصة «الهجاة» (١٩٥٣) ، وهي قصة متواضعة البناء ، تلحق خصائر طليقة بعزيز أحد كبار الملاك ،^(٢٠) فيصل ثلاثة من «الهجاة» ، يثيرون الذعر في القرية المجاورة ، ويؤزم الأهالي بيوتهم ، وتتوقف مظاهر الحياة . ولكن عندما تصل وحشية الهجاة إلى حد لا يمكن احتجالات تتحد الهجاة ، فجأة على غير انتظار ، وتتجسج في التخلص من الهجاة .

وتصف قصة «الطابور» التي تختلف اختلافا يسيرا عن القصة السابقة ، محاولة مالك للأرض ، يتسنى إلى أصول تركية ، لإحكام سيطرته ، دون جدوى ، على مدخل بقعة يقام عليها سوق ، تعود الفلاحون القدوم إليه من كل صوب . ويظهر الحق الرمزى لهذه القصة واضحا ، إذ لا يكف طابور الفلاحين ، الممتد إلى نهاية الألف ، عن الغاذ إلى السوق ، من خلال التضيق التي أقامها الباشا وشدد عليها الحراسة . ولقد واجهت الشركة التي اشترت الأرض - ورمز إلى التحول التدريجي من حيازة كبار الملاك إلى أشكال الرأسمالية الحديثة - مقاومة عاتلة ، ولم تجده وسائلها المصرية في إحاطة المسيرة الظاهرة التي ظلت تشق طريقها إلى السوق . وتتسنى كل محاولة لتفويض الأهالي إلى الفضل ، وعلى نحو ينتهي معه الصراع الطبقي بانتصار أهل القرية الفقراء .

وتعاود التهمة الاشتراكية ظهورها في قصص أخرى مثل «أرخص ليالي» (١٩٥٣) و«جمهورية فرحات» (١٩٥٤) . ويصور الكاتب - في القصة الأولى - كيف تقضى الطبقة الغنية حياتها الفارغة ، وكيف تستمتع بهذا الفراغ على حساب الفقراء . لقد استيقظ «إسماعيل بك» متأخرا صباح أحد الأيام ، وعنه أن أنه يبعث إلى حديثه ، في ملابس نومه ، يجارس رياضة حوث الأرض . ولم يلتفت إلى إطرار البستاني ، ورواية إسماعيل بك المفضلة إظهار سيطرته على خدمه ، وتناول القماش وأخذ يجرع حوض الياطين ، لكنه سرعان ما سقط منه ، لعدم تحمل بنيتة الهشة الجهد العضل للعمل . وبعد أن غادر المكان محمولا إلى «الفيلا» ظل البستاني قلقا حائرا لضعف سيده . ويصل القارئ في الجملة الأخيرة ، من الصياغة الأممية للقصة ، في جريدة «المصري» ، إلى منازها المباشر على النحو التالي :

«ويومها عرق عم عبد الله ما تبق من الحوض ، وتبعه بأحواض الفل والورد ، وجمع عتب التكمية كله ، وروى الشجرة ، وسهر يحرس الحوض» .

ولم تركد أية قصة من قصص يوسف إدريس شهرته ، باستثناء «أرخص ليالي» مثلا طلت «جمهورية فرحات» . ولا تندرج هذه القصة - على نحو صادم - في طائفة القصص الخاصة بالريف ، ولكن ما تطوى عليه من جوانب موضوعية ، فضلا عن تاريخ نشرها ، يبرر مناقشتها في هذا الإطار ، إن «جمهورية فرحات» آخر قصة كتبها يوسف إدريس قبل اعتقاله ، لأسباب سياسية ، ولذلك فمن الممكن أن تعد خاتمة لمرحلة من حياته الأدبية .

وتتميز القصة بما فيها من جمع بين المعالجة التصويرية للفكرة ، على منوال قصة «الماتم» والتوجه الإيديولوجي كما تتجلى في «الطابور» . وتندور أسدات القصة في قسم البوليس ، في أحد أسواق القاهرة الأملة بالطبق العاملة ، حيث يخرج المكان بجرعة لا تقطع للمسجونين

أجسادهم في سن البلوغ ، من ونحزات «الغاريت» . وكان النساء مودعهم للمفضل ، لما يضيفه الليل من جلال خلابة على كل شيء يبدو تافها ومفرا في وهج النهار ، ولما يثب الليل من أثر ملطف ، في أجسادهم المحنونة بالرغبة ، الباحثة عن متنفس جنسي :

«ولحب الليل ، نحب وكأنا نرى في سواده وهبوطه وحسنه امرأة جميلة ، ذات عيسات ، ودم خفيف ، وسفرة أنوسية تبيح كأنهم أفعالنا . ونكره النهار ، نكرهه وكأنه رجل غشن غليظ القلب والقرول ، لا يرحمنا ، ولا يسمح لأستنا أن نلدور» (٢٠) .

وكان الحديث عن النساء موضوع الصبية المفضل . وقد ظلوا معلقين بشقى محمد ، أكبرهم وأكثرهم معرفة بالنساء ، لأنه يذهب ليعمل في عاصمة المحافظة ، تلك المدينة التي كانت تبدو هائلة لمن كان منهم ، يشر بألمية إزاء تجمع سكان يفوق امتداد القرية بقليل . أما المدينة فنيا «أفندية» ومثله سكة حميد «قاع المدينة» ص : ١١٢ .

وكانوا على استعداد لابتلاع أي شيء يقوله محمد ، ذلك الذي يبدو وكأنه ليس من بلدهم ، أو يبدو وكأنه واحد من سكان المدينة المختورين ، اللثام الناصحين ، الذين نرحبهم ونحشى أذانهم .

وبعد مراوغة من جانب محمد وإيمان مغلظة يقسمها الحاضرون بنكم السر ، بدأ محمد - أخيرا - يروي مغامراته في المنصورة ، وهي المدينة التي كانت :

«... شيئا كبيرا كالجنة ، ولها عواجات لا يحصى لهم عدد ، وبنات كاللبن الحليب ، ونساء أفرنج من ملايات لف حرية تلعب وتلطف ، ولصب يرانجن لا يد صغير حليق مثل عقلة الأصبع ، وأنوهم لا يد كعبة القبول ، وأنساجهم لا يد مصترعة من لحم طرى ، وليس فيها عظام ، وإغا هي كاللبن تجلبه ، ليجتذب معك وتلحسه فيسيل لعابك من حلاوته ، والرجال هناك ... لا يشعرون لسادهم ، والنساء يمشن البان فيطرق في أفواههن الحلوة الضيقة ، ويطلبن الرجال ، رجالا مثلنا فلاحين مختاشير كفعول الجاموس» «قاع المدينة» ص ١١٤ - ١١٥ .

وتشير حكاية محمد المختلفة عن تلك المتع الحسية خيال الصبية ، قفروا - وهم في حيلة من أمرهم - التوجه إلى المنصورة . وانضم إليهم محمد بعد تردد . ولكنه يعترف لهم - عندما ظهرت أسوء المدينة على مرعى البصر - أنه اختزع الحكاية كلها . ويقتدر مايتال طالب الطب - في «أبوالهول» - عقابه على ماثوره به من قص ، يقال محمد عقابا مائلا لاستغلاله سلاحه الصبية الرقيقين ؛ فيستدرج إلى أحد الحقول ليوسع ضريا ، يصل إلى التهديد بالقتل . وعندما أشعلوا النار في كومة من القطن أضدوها حرقه ، ظهرت تراشير الصباح ، فجلست اللهب يبدو شاحبا ، وأخذ كل واحد من الصبية يحملق ذاهلا في أوجه الآخرين الملتقة بالبور . وأدركوا - ساعياهم هم أشقياء تساء ، فكروا عائلين يجررون أذيال الحزى وينظرون بفرح إلى النهار القادم :

«النهار الذي كنا نراه رؤية العين منتصبا أمامنا كرجل عملاق قائمته أعلى من قلعة الشمس ، ولا رحمة في قلبه ، ولا عرقه فوق جسده ، وفي

وما كان الليل جميلا لما فيه من سكنون أو نجوم ، وإغا كان جميلا لأنه ليس فيه عمل ، ولأن فيه راحة وجلوسا ، ولأنهم يستطيعون فيه الحلبت ويغنون إذا جلسوا واستازروا ونغموا أنيهم بشر مثل سائر البشر» [أرخسن ليليل ، ص : ٢٦٦ - ٢٦٧] .

وكما حدث في «الليل» يقضى الناس ليلتهم متشارمين - في قصتي «أبوالهول» و«ليلة صيف» - رغم اختلاف معالجة الموضوع في القصتين الأصغرتين . وتفيد للمقارنة بين هذه القصص في تتبع تطور تقنية يوسف إدريس خلال هذه الفترة . فن قصة «الليل» لا يحدث تغير منذ البداية إلى نهاية القصة ، مما يوحى بتيات الوضع الاجتماعي . وتتكشف حقيقة الدور الذي يلعبه السامر في حياة الفلاحين الفقراء ، بوصفه وسيلة تخفف عنهم ، وتجدد طاقتهم في مواجهة مصاص يوم جديد . ولكن يختلف توظيف الكلمات التي يتبادلها المتشارمين في «أبوالهول» و«ليلة صيف» ، فلا تقتصر على ما يقال - عادة - في مثل هذه المناسبات ، بل تشكل الكلمات جزءا لا يتجزأ من حركة التطور الدرامي ، وتسبب في الأحداث المصيرية التي تؤثر - بدورها - في حياة الشخصيات الرئيسية في القصة . ويمكن الكاتب من التصوير الحاذق لجو المقابلات الليلية - كما حدث في «عصم ساعات» .

ويؤدى دور الراوى - في هاتين القصتين - طالب يظل - في كل الأحوال - وقيق الصلابة بالكاتب . وللطالب الراوى دوره الدالك في هاتين القصتين ؛ إذ يبرز التقابل بين مجتمع الريف المختلف الجاهل ومجتمع المدينة الحضري ، القرى ، المستعمرات ، والمتاهات في الجنس . إن هذا التقابل يفند أكثر حدة ، عندما تصاغ الأحداث من منظور وعى طالب شاب ، قادر على أن يشق طريقه في العالم المتمدن خارج القرية . يضاف إلى ذلك أننا لا نواجه - هنا - ما واجهناه من تركيز سابق على أوضاع الحياة البائسة للطبقات الكادحة ، بل نواجه مدخلا أكثر تميزا ، يتجاوز التصوير التسجيلي أو الكاريكاتيرى للشخصيات .

في قصة «أبوالهول» (١٩٥٦) يحضر الراوى وهو طالب في كلية الطب عزاء في قريته ، يقام له سراقق ضخم ، يتلو فيه مفرىء آيات القرآن بصوت أضعف قبيح . وما أن ينضم طالب الطب إلى جميع المؤمنين حتى يحاصره حلاق الصحة وممرض المستشفى بأسئلة طبية صعبة ، تهدف إلى إحراجها وإظهار براعتها أمام الحاضرين . ويبدأ يتابع القرويون المناقشة في دهشة وانتهار يعيل الوابط إلى وصف العقاب القاسى الذى ينتظر المعصاة في جهنم . ولا يجد الطالب وسيلة يبارى بها منافسه ممرض المستشفى ، الذى كاد يستحوذ على انتباه المستمعين ، سوى أن يقص روايات مبالغ فيها عن الكيفية التي يتعاملون بها مع الجثث في مشرفة الكلية . ولم يتوقع طالب الطب أن يقع ثمن هذا الحديث غالبا ، إذ فوجيء ذات ليلة بمن يطرق بابَه ليقدم له جثة . ويتكشف طارق الليل عن قررى يدعى «أبوالهول» استمع إلى شكواه عن ندرة الجثث ، واستعداداته لدفع خمس جنينيات كاملة تمنا لجثة يمكنه التدرج عليها .

وفي قصة «ليلة صيف» - وهي واحدة من قصص إدريس البليجة - تقابلنا مجموعة من الصبية ، في إحدى الليالي خارج القرية ، يجلسون فوق كومة من التبن يثرثرون ، ويروحو بنأس الصلحة عما يمدى

قصص يوسف إدريس القصيرة، خصوصاً ماكتب منها خلال الخمسينيات. وتشكّل هذه القصص اختلافاً كبيراً في التطور المادى والجماليات العقلية ما بين «الأرياف» والقاهرة «العاصمة الكبرى» تلك التي تتحد المدينة - في مصر - باسمها^(١٧) ولاشك أن يوسف إدريس الذي نشأ في إحدى قرى الدلتا، وفي «هياط» المدينة الساحلية الصغيرة، قد عانى وطأة الانتقال من الأمان النسبي الذي يكتله مجتمع القرية إلى ضياع الحرية في العاصمة الكبيرة. وفي الوقت الذي يواجه ازدهار القاهرة وضوضاء شوارعها بكراهية شديدة ينطوي مرقفه - إزاء الريف المصري - على تضاد عاطفي^(١٨). إنه يؤمن - من ناحية - أن القرية هي التي تحافظ على أصالة الشخصية المصرية، ولكنه يرفض - من ناحية مقابلة - تخلف القرية وأعرافها الأخلاقية الجامدة، تلك التي تعرّض - أحياناً - في قسوة شديدة. ومع ذلك فإن عاطفت إدريس يتوجه صوب أهل القرية، ويقدمهم - في قصصه - بوصفهم مجموعة متجانسة، لايمس تجانها وجود فئة قليلة، غير ضارة في الحقيقة، تحتل السلطة، كالعائلة والمغير. وأهل القرية - على النقيض من سكان المدينة - قراء، يعيشون حياة خشنة، ويتحصنون خلف حاجز منع من تصنع اليلاحة والمقاومة السلبية، لمواجهة التهديد الخارجى، ولكنهم طيبون في أمثالهم، يستمتعون بالحديث الفاضح، ويذابح بعضهم البعض، وهم يحسون كوماً من شأى ساخن قائم اللون.

ويظهر الصراع واضحاً بين القرية والمدينة في قصة «المكثة» (١٩٥٣). والأوسطى محمد (الذي يذكرنا بعبد الطيف في «المرجعة») قروي تمس، لأتقارب له سوى ابن خالاب وحيد قليل من الأصدقاء. وهب نفسه لعمله، وهو صيانة «مكثة» قديمة تدير طاحونا الدقيق. ووجد في علاقته بها يعرضه عن جذب علاقته الإنسانية. ولذلك تعادل «المكثة» - عنده - الحياة بأسرها، فهو يكتسبها، ويحس «حجرة العدة» التي تسترقها وكأنه يحس حرمة بيت. ولم يتردد في أن يوسع ابن صاحب «الطاحونة» ضرباً عندما وجدته داخل «حجرة العدة»، يحاول أن يلمس «الحفلة الضخمة الدائرة». وكما فقد عبد الطيف في «المرجعة» - أغل ما يملك، أى زويته الشابة الجميلة، عندما أصابت الريحانة ابن العدة الصغير بسبب ضرب ابن صاحب الطاحونة في طرد «الأوسطى محمد» من عمله، وصران من التواصل الماطني الحميم بالماكنة التي يعشقها. ويسعد «الأوسطى محمد» عندما يشغل كل «أسطوات» البئر في ترويض «المكثة» العجوز العتيقة وتشيئها وكما تحيط «الأسطوات»، وطال توقفت «المكثة»، كان «الأوسطى محمد» يكسب الناس إلى صفه في مرماجه صاحب الطاحونة، إلى أن جاء صاحب الطاحونة، يوما، مصطحباً «أوسطى» من القاهرة، آثار السخريّة أول الأمر بسبب رداءه التنظيف ومظهره الحضرى. ولكن سرعان ماغير الفلاخون موقفهم من «الأوسطى» الجديد، عندما استطاع إصلاح «المكثة» التي بدأت تدور في يسر. وبينما أقبل الجميع يتنون صاحب الطاحونة للتصير، انزوى «الأوسطى محمد» وحيداً منزواً، غير قادر على استيعاب الكارثة القادحة «وكانه الزوج يصبط امرأته متلبسة بجثائه».

بده هراوة ضخمة، متسبباً هكذا، ينظرون ويعومنا، وقلدح عناه بالشر ونحن متجهون إليه، خاطرون، خاطرون، علون تماماً أننا لن نفلد من يده» [قاع المدينة، ص ١٣٣].

وإذا تجاوزنا الجرح الشاعري وحكاية محمد الجزلية من مآثره في المتصورة، وهي فقرات تشبه حلم فرحات، لفت انتابنا - في ليلة صيف - التقابلات المتضادة بين الليل والنهار، والحلم والحقيقة، والمدينة والقرية. وتتدمر هذه التقابلات وتحتد، عبر تداخلات، تضيق عليها دلالة رمزية. وعند نهاية القصة، يبدو التضاد القروى وكأنه يشكل وضعا واحداً، إذ يدرك الصبية القرويون وهم يعودون إلى قريتهم في الفجر، الحقيقة القاسية لوجودهم، في نهار يلوح للبيان وكأنه مارد شرس. أما المدينة - بمسما الحسية، فتتحول إلى محض سراب، لايتلفت كثيراً عن حلم فرحات بفردوس اشتراكي. ولذلك فإن محرر الصبية من حذر الومم يكشف عن انتصار الواقع والنهار والقرية على تقاضها: الليل والمدينة والحلم. وتتكرر هذه التقابلات المتضادة، متفرقة، في أجزاء أخرى من أعمال يوسف إدريس، فيصبح جانباً أساسياً من جوانب عالمه الخاص.^(١٩)

وموضوع قصتي «داوود» و«الناس» هو التجربة الماثلة التي تفصل بين الفلاحين الأميين والمدينة الحديثة. ويجد الاتجاه التقليدي هنا، كما في قصص أخرى مثلاً في العصر النسائي، بيتاً يمثل شباب المثقفين من الذكور اتجاه الحداثة والعقلانية.

وفي «داوود» (١٩٥٦) نتعرف على امرأة ريفية تؤمن بالخرافة، لها، مثل قطنها، حُملٌ جديد، في كل دورة من دورات الطبيعة. وعلى الرغم من موت وليدها عقب خروجه إلى الحياة بوقت قصير، لاثنين المرأة بالوهم على الوسائل البدائية التي تستخدمها «والداة»، بمقدار ماورد الأمر إلى الحظ الماطر. إن إيقاع هذا الأسلوب البدائي في الحياة، ومايقترن به من اعتداد على دورات الحصب وقوى الطبيعة الخارقة بدل الاعتداد على المراكز الطلية المحلية، أو «البيادات»، يمثل نغمة نحوية لوصف فترة الحمل الثاني، بعد أن فقدت المرأة والتقطه وليدها الأول.

و«الناس» (١٩٥٧) قصة تدور حول شجرة «الطرفة» المباركة، تلك التي يجتمع عندها مرضى الميكن كل فجر، ليجمعوا من تدى أوقافها قطرة لأعينهم. لقد أثار تقديس القرويين للشجرة سخنت بعض الطلبة الجامعيين، فصرخوا على هذه العادة، وشنوا حملة لإقناع الأماني باستخدام القطرة الطبية، وأبدوا في حملتهم حمية وحسماً. ولكن ظلت شجرة الطرفة - ربما بسبب هياج الطلبة ضدها - مزاراً يترابذ إقبال الناس عليه. ولكن تظهر الفارقة عندما يثبت بعض الشباب بالتحليل الكيميائي للأوراق، أحياء الشجرة على مادة فضالة في شفاء أمراض العيون. ويعجز أن يظهر هذا الاعتراض الرسمي يبرزيا الشجرة، يتناقض إقبال الفلاحين عليها، وكأنهم فسروا الاعتراض على أساس من ريتهم المتأصلة في السلطة والحادثة بوجه عام، فتفقد شجرة الطرفة جاذبيتها ويركتها في النهاية^(٢٠).

٤ - المدينة والقرية:

تحتل القيم المتضادة التي يمثلها مفهوم المدينة والقرية مكاناً بارزاً في

إحساس الأبوين بالمسؤولية ، ضيق في اتجاهها ولكن الروح – في تمثيل رامز – ترتد باليقظة ، تصفح وجه زوجها عبد النبي .

وعندما يعود عبد النبي وزوجته إلى القرية ، تعلم نقاسة أن أولادها انتهبوا فرصة غيابها واستحموا في التربة ، فتعاقبهم بالضرب . ولكن عبد النبي يتخذ موقفا مغايرا . إنه يقارن بين حادثة استحمام أولاده والصبي الذي شاهده في النيل ، ويتذكر جبال الصبي وصفره شعره ولباته وأطمئناته . ويقارن بينه وبين ابنه محمد ، لتبرز صورة ابنه بما فيها من كآبة ، وقذارة ، وخوف وإفراط في الأكل . ويحلم عبد النبي بأن يأتي يوم يرى فيه ابنه محمد راكبا قاربا وحده ، عابرا النيل في ملابس بيضاء نظيفة . ويتضاد حلمه مع مفهوم نقاسة المحدود عن واجبات الأبوة ، ذلك للمفهوم الذي لايقود الجبل الجديد إلا إلى البلادة والقذارة . إن هذا التضاد ، بمعنى أوسع ، يكشف عن الحوة بين الأفكار المصرية والغربية عن التعليم .

وموضوع قصة «الأمية» (١٩٥٣) هو موقف القروي من المدينة . وهو موقف ينطوي على مزيج من الخوف والفضول والريبة ، بل على رغبة ملحة في السفرية من عادات المدينة . وعندما يجد «البرعي» وهو فلاح من الصعيد ، «أدوية الطيفرون» غالية تماما ، ينتهز الفرصة ليتكلم لأول مرة في حياته في هذا الصندوق المصيب . ويقترب من الجهاز في حذر القرد ، ويرفع السجادة ليطلب المركز . وعندما يرد عليه المركز : «أهوه يا بنيت هنم» ، لم يفعل الفلاح المرتبك شيئا سوى أن مامأ وأغأ . وعندما يتفقد حامل «الستال» صبره ، ويبدأ في الشتم ، يستعيد البرعي «فرطريه» فجأة ، ويلعن حامل الستال ، ويرى السجادة بقوة ويتلعن خارجا كراجا كرايح .

ويحل الكارهي القروي الذي لا يملك القدرة أو الرغبة في الاتصال بعالم أكثر تقدما يقع خارج حدود مجتمع القرية ، فيرفض هذا العالم بعد محاولة عابثة . وهو يشبه – في ذلك – أحميد المجلس البلدي ، ثنا يشبه الأهرج في قصة «على أسبوط» ، فهو نمط للمرح الخاسر الذي لا يأسف على ما يفوته من منافع الحضارة التكنولوجية .

٥ - عقلية القرية :

في عامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ نشر إدريس عددا من القصص القصيرة التي تركز على الموقف العقل لسكان القرية المصرية . اختفى التفكير السابق على الجوانب الخارجية لحياة المضطهدين ، وتركزت الأصوات على المعتقدات والهرمات البدائية التي تأخذ صيغة دينية ، وترتبط بين أفراد الجماعة في القرية . والقصص التي ناقشناها – وهي : «عطية من السماء» ، و«الشيخ شحمة» ، و«حادثة شرف» ، و«محمد العروسة» – توضح ذلك .

وإذا جردنا تلك القصص من عهريتها ، أمكن أن تألف منها صورة تقترب من الاحتمال للقرية المصرية ، على النحو الذي يتصورها به يوسف إدريس ، إن قرية «كفر العزب» كانت قرية تكاد تتسع بالرواح ، ولكنها صيرت من مواجهة تزايد عدد سكانها ، نهبط إلى مستوى الفقر ، وأعلنت شوارعها تنوح بالألوف من الموزعين المهزولين . لا يمتلك الواحد من ملاكها أكثر من بضعة قراير ، انحدر الحال

هذا الجانب من قصة «المكنة» ، حيث يصاغ التعبير عن دمار القروي في رموز جنسية ، يفيد الموضوع (الثيمة) الأساسي في قصة نشرت بعد ذلك بخمسة عشر عاما ، وهي قصة «النهاية» التي تبدأ على النحو التالي :

«حين دفع «حامد» الباب روجي ، بالمشهد المائل المروع .. مات .. بالبسط مات . وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة ، ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر .. كانت «فصية» زوجته واقفة على أرض العرقلة ، والولد الصغير ملتصق برأسها العازي يتصبح مرحوبا وهو يجلب شعرها بشدة ، بينا هي عارية الرأس ، عارية الساقين والخصلين ، عارية كلها أو تكاد .. وفطرها يريد أفندي بماكنه ولا يتطون أو سرول ، وإنما مؤخره العارية قد فابت في عرى «فصية» وانتهى الأمر» (٢٥) .

ورغم الاختلافات الأسلوبية بين القصتين – «المكنة» و«النهاية» – فإن كليهما تصور انتباه المدينة – بكل ما كانت – لأسلوب الحياة التقليدية ، بنفس القدر الذي تصور به – كلناهما – الانزواء الكامل للنصر الريفي . ويمثل هذا الانزواء في عملية اغتصاب ، تفقد الفلاح ألبه الجسم ، سواء أكان هذا الألبه طائسوة الدين ، في قصة «المكنة» ، أو زوجة بواب قروي هبط المدينة ليحرب حظه فيها ، كما حدث مع فصية في «النهاية» .

ولايكلم المرء سوى التماطف مع المندوعين المختصين في هذه القصص . ذلك لأن الكاتب يصورهم – رغم سلاحيهم – بوصفهم شرفاء غلظين ، أهلا للثقة ، يرطهم رباط وليف يصلهم وأسرهم . إنهم أناس طيبو النزوا في عالم شريف . قد تعد صفاتهم هذه مزايا في ذاتها ، ولكنها تجعل منهم عرزا في مواجهة رجل المدينة الأنيق الماكر ، الماروغ بزمته الظاهرية . ويقدروا ينسحق القرويون في مواجهة رجل المدينة يتجردون من البقية الباقية للمكرامة ، فلا يحسر «الأوسطى» عمده على تنفيذ وصيده بإلقاء «الأوسطى» القاهري الشاب في الماء ، تماما كما لا يحسر حامد على تطبيق أعراف الشرف في القرية ، تلك الأعراف التي تلهيه بقتل زوجته والأفندي المخذل الذي أسلمته نفسها ، طائفة غير مكرمة .

وتعالج قصص أخرى ، مثل «الحادث» و«الأمية» ، تفوق المدينة وجاذبيتها ، بكل ما يمكن تخلفها من عالم غربي يمثل ثقة الحداثة . ويوضح التعارض بين الاتجاهات الريف والمدينة – في قصة «الحادث» (١٩٥٣) – داخل سياق أوسع . إذ يذهب عبد النبي ، مدرس القرية ، مع زوجته «طفاة» إلى القاهرة . ويشعر بسعادة غامرة وهو يزورها المدينة لأول مرة . وتسعد الزوجة وتتفرج على النيل من فوق كورى قصر النيل ، منيرة . ولكنها كادت أن تفقد صوابها خوفا على حياة طفل أصغر الشعر ، رآته يجفك وسط النهر . ويحاول عبد النبي أن يهدئ من روحها بقوله :

«ه لازم عواجبة ... مش معقول ابن عرب» [أرخص ليالي ، ص ٧٦] ويشير المايرون إلى شاطئ النهر ، بحيث يقف والدها الصبي «يرتلان أيض في أيض» دون أن يبدوا جرحا . وتغلق نقاسة من عدم

البلدية المأذون. وإذا تعج القرى المصرية بالخلوقات المشوهة، والبشر المسوخ الحلق، فإن أجداد لم ير الشيخ شيخة ابتاعها لوقت طويل، إذ حرام أن يتبرع أحد على خلوقات الله، فهكذا أراد الحلاق وإذا أراد الحلاق فلا مانع من إرفاقه، وليس على العبد أن يتبرع على نظامه، حتى إذا شد النظام.. وكم يشد النظام حتى لا يدرك الكون بلا نظام، وكم من مجلوب ومهلول ومفوه ومجنون [الشيخ شيخة، المؤلفات الكاملة ص ٣٩٩].

ولكن الرعية التي يستعمرها الناس إزاء الشيخ ليست رعية النظر إلى شيء مخالف شاذ، يكشف بشذوذه عن كنه النظام المائل الذي يلغى الكون والناس، وإنما هي رعية من النظام أكثر من رعية من مخالفة النظام، ولذلك يتساهل الناس مع الشيخ شيخة، بل إنهم يجرونه إلى حد ما، فهو الشخص الوحيد في القرية الذي يملك حق دخول كل المنازل، دون أن يشعر إنسان - بسبب وجوده - بما يمنحه عن شيء، أو يضطره إلى إخطاء شيء، فالشيخ شيخة - في نظر الجميع - لا يبدو أن يكون حيواناً أصعب غير ضار. ولكن يتغير هذا الموقف حين يتباهى شخص بابان «فاصة العرجاء» حاولت ذات يوم أن تغويه، ويوسع الناس الشيخ شيخة وهو يقول بصوت يمزجونه: «أهوه الله» وإذا بنش أن أنه قادر على الكلام المائل، يصيب الضرر الجميع، مخالفة أن يفشى الشيخ شيخة أسرارهم. وعندما تعرف القرية ذات صباح أنه قد وجد ميتاً، وقد شملت جثمته بجر، لا يدبش أحد، ولا يحزن عليه سوى ناعسة العرجاء.

أما «حادثة شرف» (١٩٥٨) أطول القصص الأربع التي تناقشها وأكثرها شهرة، فتتعلق على التامم الأخلاقية الخاصة بالجنس للقرية. ورغم سيادة نعمة القذف، فإن كشف يوسف إدريس لحياة القرويين - أحياناً - في التزامهم بالأصول، لا ينجو من التعاطف ويبدى - المؤلف - ميلاً إلى الصنع عن سلوكهم الذي يبدو قاسياً وحشياً. ويوضح - لنا - أنه لا بد للمرء أن يفهم أن النظرة إلى الجبال والفتنة الأثوية، تختلف في الجميع الحضري عنها في القرية. ذلك لأن «الناس في العزبة وماجاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقوموا حوله الأصول» إذ هم أولاً لا يحبون لكي يستمتعوا بالجمال. هم يحبون فقط لكي يفلوا أسوأهم، ويتزوجون كي تعمل الزوجة وتجنب أولاداً يعملون.

ومن اليسر أن يقع الفلاح باليسير الذي يشجع حاجاته المادية، ولكنه لا يتنازل أو يهادن عندما يتعلق الأمر بالآثار المجردة كالشرف، خصوصاً عندما يشعر أن مفهومه عن الشرف قد تعرض للخطر والشرف. ويرتبط شرف الرجل - في دائرة الأسرة - ارتباطاً لا ينفصل بظاهرة النساء، وسلوكهن الذي لا تنويه شائبة. ولذلك يسهل علينا أن نفهم سطو فرج لتعلمه مسئولة أخته - فاطمة - التي تدور حولها قصة «حادثة شرف»، وفاطمة - في هذه القصة - على قدر غير عادي من الأثرة. وهي ذات وجه صبيح فنان تميل إليه قلوب الجميع. ولكن جمال فاطمة في حالة «حادثة شرف» - أشبه بجمال ليندا - في رواية «الحرام». إنه الجمال الذي يثير الخطاب، «الذي يجزى على إنصاف كل تلك الأثرة وسدء».

بتجارها فصاروا مجرد باعة سريعة، وفي القرية أكثر من خمسين ذكناً للبقالة لا يزيد ثمن البضاعة في أي منها على خمسة جنيات. وتقدم القهوة والشاي في «هريز» رثة متهاكلة. وتخرج القرية بعدد وافر من المقلين، وبالقى الطمعية، وشراء الزبالة، وصغار النصوص. وتخفى، تدريجياً، بعض الفضائل التي لم يعد لها جدوى، مع تزايد صمود وسائل الجيش، مثل الكرم ومظاهر الشجاعة والنخوة. ومع ذلك فلا يزال أهل القرية يذكرون حالة واحدة كبيرة، وهي حقيقة يبرزها نظام بناء القرية. إذ شيدت منازلها وأبوابها الخلقية إلى الخارج، وفتحت أبوابها على ساحة شاسعة مفتوحة تتوسط المنازل. ويشهد هذا السرب من الأكواخ الطينية الواطئة للمتاعية وسط الأراضي الزراعية، حيث تنح أرواح الذرة الطرية ملجأ حصينا للخارجين على الأصول. وهي مجموعة قواعد غير مكتوبة تضبط السلوك في جميع القرية:

«الجميع يجتمع في الجامع إذا أذن المؤذن للصلاة، ولا يجرد واحدا منهم لظافر في رمضان. وثمة قوانين مرجحة تنظم حياة الكلب وسمرتها الأصول، فلا يتعدى البصر على نص، ولا أحد يجر أحدا بصنعة، ولا يحسر واحد على تحدى الشعور العام»^(١٦).

وتتجسأ مأساة الشخصيات الرئيسية، في تلك القصص من اضطرابها إلى الخروج على الأصول، أو تحولا إلى ضحايا لهذه الأصول. في قرية متية النصر - في قصة «طليعة من الماء» (١٩٥٧) - «كل شيء بطيء، هادئ، عاقل، وكل شيء قاتل مستعجب يهتله وهدوله ذائلاً، والسرعة غير مطروحة أبداً، والعجلة من الشيطان» - إن شاء من: ٥٧. لا يصدق ذلك شيء، كما يصدق في يوم الجمعة. إن هذا اليوم ليس يوماً للراحة، لأن كلمة «الراحة» ترتبط - في عقل الفلاحين - بأبناء المدينة، ذوى الإجماد الطرية الذين يعملون في الظل، ومع ذلك يلهثون من الإجهاد. يعتبر الفلاح الحصول على عطلة أسبوعية إهانة لطاقة التي لا تكل، بل يعتبر تقنين مثل هذه العطلة والاحتياط حلياً نوعاً من البذخ. ولذلك فإن الناس في المناطق الريفية - «بلاد الله» - يؤكّدون أنهم لا يتمتعون من العمل في يوم الجمعة إلا لأن فيه ساعة لحس، فلا يمكن أن ينجز فيه شيء إنجازاً مقنا. ومع ذلك، في يوم من أيام الجمعة، تقع قرية متية النصر، فريسة اضطراب عظيم. ذلك أن «الشيخ علي» يهدد بأن يرد عن الإسلام، ما لم يرسل الله إليه، على التو، وثمة حامية. والشيخ علي بالمرسكين، يلزمه الفقر ملازمة المصاحب الحميم، حتى إنه يطلق على القديس اسم «أبو أحمد»، مداعبة وألفة، وإذا يذعر أهل القرية من تهديد الشيخ علي بإعلان الكفر، وما يترتب على ذلك من غضب القادر القهار، مما يعرض أمن القرية - «أمان الله» - لأساءة - يتطوع بعض الواقفين بتقديم وثمة شهية للشيخ علي، وكأنه يزج بذلك الخطر عن القرية.

وثمة «الشيخ شيخة» هي قصة شخص أبه، أعم، أبكم، لا يتقن أحد من جنسه، يشك بعض الناس أنه ابن «فاصة العرجاء» وهي امرأة مسرجلة عصبية الطبع، ويحمله البعض الآخر ابن قرد، ويعمله البعض الثالث ابن البطار الذي يشاع عنه أنه يواقع حارة الشيخ

هودج ، يحيط به أهلها ، ليحبسوها إلى قرية العريس . ويشعر سكان القرى المجاورة بأن عليهم أن يدعوا موكب العروس إلى ولحة ، ويستضيفوا الموكب ليلة الليل ، لكي يظهروا كرم ضيافتهم وقدرتهم على الاستضافة . ولابد – بالطبع – أن يرفض الأشخاص المصابون للعروس هذه الدعوة ، وأن يسفر الناس عن معركة عنيفة ، ينتج الموكب ، بعد الانتصار فيها ، في مواصلة سيره .

وقد انتهت هذه العادة تدريجياً لتدهور الأحوال الاقتصادية في ذلك الجزء من البلاد . وعندما خلت محاولات ونحويد العروسة ، من مضمونها القديم ، أصبحت عادة اجتماعية زائفة ، أو مجرد مهزلة . وأصبح موكب العروس يتكون من عشرات المسؤولين المهزولين الذين يحملون بومبة عامرة في حفل زفاف . ولقد كان هذا هو الحال ، عندما تعرضت جماعة من خدم أحد ملاك الأراضي ، مضمعين متجهي الوجوه ، لواحد من هذه المراكب البائسة . ولما كان القرويون قد فقدوا معنى النخوة القديم فقد تقبلوا الدعوة بدل أن يرفضوها . ولكن مالك الأرض يدهش الجميع . ويدل أن يشكر خدمه للمكرمة التي قاموا بها بلينهم لأنهم أبقوا كامله بالثلاث من الفلاحين الجوعى . ويكتشف الخدم متعجباً جداً : « أن الأسياد فسدوا هم الآخرون كما فسد الزمان ، وراحت السيادة مع العصر الذي ولّى » . [المؤلفات الكاملة ، ص ٩٠] ويأتى دور الفلاحين لكي يشهدوا في الإبقاء على التقاليد ، ويرفضوا الرجل قبل أن يقوم مالك الأرض بواجبه ، ليؤدي من هم مالك الأرض . وإذا فرغوا من الأكل ، وأصابتهم النخمة ، استأثف الموكب رحلته . وعندما يبلغون قرية العريس ، بعد سبعة أيام من الولايم ، تكون عادة «نحويد العروسة» قد انتهت تماماً .

٦ - الفقر والظلم الاجتماعي :

والفقر صفة دائمة للشخصيات في جزء هام من مؤلفات إدريس ، وهو المحور الذي يدور حوله بناء قصص من نوع : «أرخص ليالى» ، «رهان» ، و«المرجيحة» ، و«شغلانة» . وتتحرك الشخصيات في تلك القصص ، في دائرة مفرغة من الفقر للمنع والجهل ، وهم ضحايا قدر وحشي قاس لا يفرق بين واحد وآخر ، ولا مهروب منه . ولابد أن يتضح أن القصد النهائي العام من «المرجيحة» ، و«شغلانة» ، هو إظهار التسامة ، بوصفها الحالة الطبيعية ، وأن أية محاولة لتبديلها يكتب لها الفشل مقدماً .

وتبدأ «شغلانة» (١٩٥٣) بجملة تقول : «كان عبده في حاجة إلى قرشين» . وهي جملة تتكرر بعد حصر قصير للأعمال المختلفة التي حاول عبده أن يكسب بها عيشه . وقد أصبح – الآن – مصراً تماماً ، تدهور كل شيء في حياته نعتي ذلك الحظ الضئيل الذي اعتاده من قبل . وموقفه – إزاء هذه الحالة – موقف قدرى متواكل : «إنما هي الدنيا والسلام» . ولجانبه نظرة مشابيه ، فهم يرونه «قليل البحث» [أرخص ليالى ، ص ٢١١] . ولكن هنالك زوجته الحامل التي تذكره بواجباته . وفي النهاية يدهفه عوبلها المتواصل إلى قبور «شغلانة» من يترجى بدمه . ويصحن حاله ، ولكن إلى حين ، إذ تسجره الأنبيسا (نقر الدم) فيعود إلى ما كان عليه : «في حاجة إلى قرشين» .

وذاث يوم يحدث ما يتوقفه الناس منذ وقت طويل ، إذ يهاجم فاطمة دون جوان القرية ، وهي تسير في ممر ضيق عبر حقول الذرة ، وتصرخ فاطمة مستغنية ، ويرج بعض الناس لإقضاها ، فيجدونها لم تصب بأذى . ولكن يوقن الجميع – رغم ذلك كله – أنها قد ارتكبت العيب ، ويتأهب شقيقها المكروم لتنفيذ واجبه ، وهو قتل شقيقتها وعشيقتها المزعوم . «فخرج ، من أهل العريب ، وأهل العريب متهمون أنهم متساهلون في أخلاقهم عن أهل القرى ، ولكنه سيرهم أن أهل العريب لهم هم الآخرين أصول وأنهم أعداء العيب» . ويشير عدد من النسوة القرويات في إجراء تحقيق قاس يخلو من الرحمة . يرددن فاطمة على السرير : «ولدت إحداهن تليد يديها ، وأمسكت امرأتان كل سباق من ساقها ، وامدتت أيدي كثيرة ، أهد معروقة جافة ، حتى بقايا المروحية اننى عليها جافة ، وامدتت عشرات العيون الصادقة امتدت كلها في بحثنا عن الشرف والمخالطة عليه ، وامدتت كلها : انفرزت ولببت وتلصصت حتى وهي لا تبرى علام بحث» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٨] .

وعلى القبض مما توقع الجميع ، تتعلق الزغاريد من المنزل لصنان البشرى للرجال المتظرين في الخارج : «سليمة إنشاء الله . سليمة . والشرف متصان» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٩] .

إن الشرف – لها يراه الفلاحون – يقرن بالملكية والبيكاره التي لا تخدش . وهو منازل سليما في حالة فاطمة . ولكن المغزى النهائي للقصة ، ذلك الذي يبرز في نوع من الحانعة أو التنبيل للروية ، يؤكد أن الأسلوب الجامد الذي تطبق به الأصول ، هو أسلوب مناقض للمقصود في حقيقة الأمر . إن اختيار الناس الذي تواجهه فاطمة يدهمها إلى الوعى بأشياء لم تكن تمسها من قبل ، ويعلمها كيفية الحفاظ على المعيار الأخلاقي بالقرية وعاداته في نفس الوقت . هكذا تبدأ في معاندته شقيقتها بأن تلزم – في الظاهر – بالاستقامة ، وتضل – من وراء ظهره – كل ما يمشاه . وينتفى الأمر بأهل القرية إلى أن يقتنوا بما علموه وما يتقنوه ، من أن عذرية فاطمة وبيكارتها لم تمس ، دون أن يعتنيم ما حل بها من أذى نفسى .

ويمكن تلخيص مغزى قصة «نحويد العروسة» على النحو التالي : إذا كانت جماعة ما مستعدة لإلتحاق كبيراتها وهجر عاداتها الموروثة ، بحكم تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية ، فمن المؤكد أن هذا التخليص المفاجئ ينتج تأثيراً كلياً ينعكس في سلوك أعضاء الجماعة . وإذا بدأت هذه العملية في الظهور فإن أثرها يمتد إلى بقية الجماعات ، ويتنتقل من قرية إلى أخرى ، إلى أن يأتى يوم تختفي فيه التقاليد الموروثة تماماً من السطح .

والفكرة الرئيسية لقصة متضمنة في جملة الأولى : «كون انشراقاً – بالديانى – كروما» مسألة لا نفس فيها ولا إيمان» «نحويد العروسة» ، المؤلفات الكاملة ، ص ٨٧] وإدريس نفسه من أعالي محافظة الشرقية ، ولعله قد صدم في شبابه بالمفارقة الحادة بين المظاهر الموروثة للمكرم، وما هو متاح في أيدي القرويين من إمكانيات فعلية . ونعرف – من الصفحات الأولى في القصة – أن العروسة تحمل في

٢ - اهتمام جديد بالغريب والشاذ الخارق للعادة :

إن القصص التي كتبها يوسف إدريس ، عام ١٩٥٧ ، مثل « الشيخ شبيخة » و « عطيلة من السماء »^(٢٧) و « شبيخة بدون جنون » ، تنبئ عن عدم اهتمام بتصوير الواقع ، وتركز الاهتمام على الجوانب الغريبة الشاذة ، وفي بعض الأحيان المتصلة بالخرق والمقابر . فالملاحة الغريبة بين المسخين الإنسانيين اللذين لا يعرف لهما جنسا محددًا ، في « الشيخ شبيخة » وشخصية الشيخ على الشاذة ، بطل « عطيلة من السماء » ، ذلك الذي يستعطر الغضب الإلهي على أهل قريته بالخروج من دينه ، إنما هي عناصر تمهد للتحويل إلى القصص الفانتازية .

ويضاف إلى ذلك الإجماع الواضح عن مبادئ الواقعية في « شبيخة بدون جنون » ، حيث يشتت العنوان نفسه من عبارة قانونية تعني أن شخصًا ما قد تولى لأسياب طبيعية . وفي هذه القصة الطريفة ، يقوم مفتش الصحة ، الذي يصدر شهادات الميلاد والوفاة ، بفحص جثة عم محمد أحمد صبيان الحارثية الذين هم - غالبًا - يوابون ورفاشون متقاعدون ، تريد أعمار أغلبهم على السادسة والخمسين . ويتذكر الطبيب ، وهو في طريقة لفحص جثة عم محمد ، كيف كان الرجل المجزوع يصحبه إلى منازل المرل ، وكيف كان يقوم بتغليف الجثث ، يجلب شعرها والحمقة في عيونها، ويغس عظامها ، ليتأكد من أن الوفاة طبيعية . وهامهم - الآن - يعلمون ذلك كله في جثة عم محمد . وعندما يحاول أحد الصبيان أن يقلب جثة عم محمد على وجهها ، يتوهم الطبيب أن عم محمد يتحرك ويهرب له من بيته ، ليقول له بطريقة الحقيقة النشطة : « أوع يا جدمع مش قللك يا به ... شبيخة بدون جنون »^(٢٨) .

٣ - الأخلاق الاجتماعية :

ويتجاوز اهتمام الفانتازيا نسج القصص الواقعية مع تزايد التبرة الأخلاقية للقصص في تلك المرحلة ، على نحو ما يظهر من مقارنة بين قصص « على أسبوط » ، ١٩٥٣ ، و « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) وبين قصة « صاحب مصر » (١٩٦٥) . إن شخصيات هذه القصص الثلاث تتزايد في حيث هذبتها ، فهي تصور مشردين متوهمين روح الفكاهة والحساسية الرفعة ، رغم فقرهم المدقع . وقد تباح لهم فرصة تغير حضاري لكنهم يتبلون مؤثرين عالمهم البسيط القائم على الإثارة للأجرة . ولكن إذا حاولنا أن ندرس أوجه الشبه بين هذه القصص وجدنا اختلافات كثيرة في أسلوب العرض وطريقته ، خصوصًا التحول من التمثيل التصويري للتأثر بالإثارة إلى الأخلاقية المكشوفة ، في كثير من أحاديث الراوي الجانبة^(٢٩)

أما « على أسبوط » فهي تخطيط (استكش) ساخر للطريقة التي يبحث بها فلاح فقير عن علاج لقلمه التي توله . ويقوم الأطباء الماملون في إحدى مستشفيات القاهرة باضطرهاده . وشخصية الرجل الفقير المرقع جسديًا تعود إلى الظهور مرة أخرى ، ولكن من خلال رجل قرية نشيط هو « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) .

ولكن لا ينصب الاهتمام - هنا - على الظلم الاجتماعي أو الاختلاف بين الطبقات ، بل على الأمر السوء المرفوض أخلاقيا للبحث عن

وفي « المرجيحة » (١٩٥٢) تتزايد الحدة اللاذعة لمحن عبد اللطيف ، إذ يتوافق غشله في الحصول على « قرشين » مع حلول العيد و « لا تكن الضجة التي يثيرها الصغار هم عبد اللطيف في ذلك اليوم » ، لا هي ولا غيرها من مهام الحياة أو توافها ، فقد كان يوم العيد ، العيد الكبير . اليوم الذي انتظره شهرين كاملين . . . ويضل العجز مسحة مأساوية على التجار الذي ينو بالأفراض ، ففي الليل ، يتسائل إن كانت زوجته الجلداية « فائمة بما يقدمه لها ؟ » . ثم يتند قائلا : « وآه يانوية ، يا فلتاني » . وليس هذا بعيدا تماما عن الحقيقة ، إذ إنها تشجعه على أن يتردد على بائع الأفيون . وفي النهاية يتحطم أمه في حياة أفضل ، بالتحليل ، في اليوم الذي يأمل فيه أن يزيد دخله ، ويضع له في نفس اليوم أن شكوكه في زوجته كانت في محلها . وبذلك ، يثبت أن الترتعات الواعدة كانت وهما ، ولم تكن سوى مقدمات الدمار الكامل .

أما شخصيات « دهان » (١٩٥٣) ، و « أوعص لاني » (١٩٥٣) فتعاني - بالمثل - من لعنة الإغراق والعوز . ورغم أن الشخصيات قد تجد بعض الغزاء - كأن يحصل البدوي الجائع ، في « دهان » ، على وجبة عسرة عظيمة ، أو يستطع عبد الكريم أن يجمع زوجته - فلانها تدبه الخن غاليا ، فتعاني الشخصية الأولى توبة متص قاسية ، ويحصل الثاني على طفل جديد عليه أن يطعمه .

وهناك قصص أخرى - مثل « الحالة الرابعة » (١٩٥٣) و « روح » (١٩٥٣) ، و « إصمان » (١٩٥٣) - تركز على الحرة الواسعة التي تفصل بين الطبقة العليا والأنيابة الكسول الساعية إلى المتعة وبين الفقراء غير المتعلمين . وقصة « إصمان » دراسة في العدل الطبقي . إذ يأتي ضابط إلى العيادة ، ويرجل مكبل اليدين بالأغلال ، يشبه في أنه ابتلع قطعة حشيش ، محاولا إطفاءها من الشرطة . ويمن الرجل برامته سدى ، إذ تجرى له عملية غسل ممتدة . ويتبادل الطبيب والضابط حديثا هادئا وديا - أثناء ذلك - حول عيوب مهنة كل منهما . وسينما يظهر الحشيش ، يعطب كل منهما بما يكشف عن خبثتها الملحوظة ، ولكن بلا حظ الطبيب ، فجأة ، أن الضابط نفسه يبدو غلدرا . ومع ذلك ، لا يسمع كلامها إلى الاحتجاج الواهن للسجين ، وهو يساق مكبلا بالقيود .

القصم الثالث : المرحلة المتأخرة

١ - مدخل :

شهدت نهاية الخمسينيات وبداية الستينات، تغيرا جديرا في نهج يوسف إدريس للقصص القصيرة ، فقد استبدل يوسف إدريس بتصوير الحياة الواقعية البسيطة للطبقات الدنيا في الريف ، وسواري القاهرة وأزقتها ، تصويرا أكثر تعقيدا . وتحوّل مشاهد القصص وشخصياته ، تدريجيا ، فأصبحت المشاهد عامة والشخصيات أكثر شمولًا ، كما تحول التأثيرات من تجريد الشعر المطلق ، في قصص مثل « حالة الروح » التي نشرت في ١٩٧٠ . ويسود جو عام من التشاؤم على القصص ، إلى درجة ينقص فيها الأبطال في الاستيطان والاحترام ، ويستبدل يوسف إدريس بالوصف الخارجي والأحداث المتتابعة تمثيلًا رمزيًا لموضوعات الأخلاقية والسياسية .

ولابد أن يشعر القارئ أن هذه القصة القصيرة لا تهدف إلى مجرد تسلية بالمقارنة بين قيم المدينة وقيم القرية المصرية. إنها تتجاوز ذلك عندما تؤكد مغزى رفض «أحمد المجلس البلدى» لمظاهر التقدم الإنسانى، عملة في ساقه الصناعية، لقد أخذ الحرف يتأهب من حياته الجديدة التي تقوم على الآلة، وتعتمد على تنافس الأفراد، فيرفض العادات الجديدة الرتبية المصاحبة للقاء الصناعية.

ولو نظرنا إلى القصة من هذه الزاوية وجدنا أنها توصل رسالة أخلاقية، تختلف كل الاختلاف عن النقد الاجتماعي الذي يعلن قصة «على أسبوط» إذ عندما يقرر الإنسان تفضيل مصالحه الشخصية على مصالح الآخرين، دون نظر إلى حاجة المجتمع، لابد أن يتصارع مع إخوانه، فينتهي به الأمر إلى الفزلة الاجتماعية، ويضع المرء عن المزايا المادية التي يحصل عليها من سلوكه القائم على الآلة، فيفقد تلقائية الحياة الطبيعية والاجتماعية. ويقتدر ما يفقد المرء دفء الحياة بالآلة ينطوي الإثارة على راحة الصغير والطفل. ولذلك يؤدّ مغزى القصة - في النهاية - العجز عن أولئك المتسلقين اجتماعياً، فهم الذين يمضون - فلما - بساق مقطوعة.

ويشقق يوسف إدريس - في «أحمد المجلس البلدى» - توازنا مثيرا للاعجاب بين الرأسمالية الفكاكية في قصصه المبكرة والزرعة التبشيرية في أعماله الأخيرة. ولكنه يقدم آراءه بطريقة مباشرة في «صاحب مصر» (١٩٦٥). وتقع هذه القصة في بقعة صحراوية مهجورة، في طريق السويس - الإجمالية، إلى جوار نقطة تفتيش عسكرية، «وهرزة»، وهما المظهران الوحيدان للحياة في المنطقة.

وصاحب «الهرزة» كهل ملئ بالحياة اسمه عم حسن، وهو يشترك مع بطل قصة «أحمد المجلس البلدى» في خصائص كثيرة. يشترك معه في حبه للحرية والحياة، ذلك الحب الذي لا تفرقه سأم الوجود الثابت. وهو - مثل أحمد - يفضل أن يتجول من مكان إلى آخر في الريف. وقد قرر أن ينصب «هرزته» في منطقة نائية، لأنه «استأجر لنفسه مهنة أن يجمع الناس حيث لا يتوقع الناس دخلة». «[المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٢] وسرعان ما يصبح صديقاً لجندى «القطعة» الذي تفتته قصص الكهل الطيبة، فيفضل صحبته على صحبة النساء في المدينة. ولكن نجاح الكهل في العمل يجلب أصحاب غرر آخرين إلى المكان المهجور. وسرعان ما يظهر التنافس في العمل، وتبدأ «أمة نظام الإنسان القاسد طروح». ولكن شيخ الحضارة يطارد عم حسن، فلا يجد أمامه سوى طريق واحد، هو الارتحال، فلا يستمع إلى رجاى صديقه الجندى، بل يتنقل كل أغراضه ثقوته على عربة نقل حائرة، ويترك المكان متجهاً إلى قدر مجهول جديد.

وصاحب مصر قصة طويلة إلى حد ما، تقع في خمس وثلاثين صفحة. ولكن بطلها عم حسن يبدو أكثر حياة من أخرج «على أسبوط»، وهي قصة قصيرة لا تزيد عن ثلاث صفحات. وليس «عم حسن» شخصية حقيقية، بل هو تجسيد لما يراه يوسف إدريس بمثابة أسى الفضائل الإنسانية. ولكن الملل الناتج من مثالية الشخصيات التي تبدو شبيهة بالأيقونات - كشخصية عم حسن - ملل تزيد من حدة الظلمات الخوالية التي يوقف بها الكاتب تتابع السرد. ومن الصعب أن

الكتب المادى والمكانة الاجتماعية. وأحمد العقلة - بطل «أحمد المجلس البلدى» - حلاق ذوقا واحدة. كثير الحرف كثير الأسفار، سريع الغضب لكنه بالغ الطيبة، قادر على أن يقوم بأغرب المهام، واختراع كل ما يمكن أن يفيد القرية، فكانه عثة من البوس أقامها بنفسه، وسوحها إلى ما يشبه المتحف. يحمده عليه الناس في إصلاح قنارات الري وطمس المسجد، رغم أنه لا يبدى إلى المسجد للصلاة أبداً. وهو يزيح أكوام الرمل من الطرق، وينقل آتات العرسان، فإذا دعى إلى مأدبة عرس انتابه الحجل وتردد في قبول الدعوة.

ولكنه يخرج من حالة السعادة التي يعيشها، عندما يغيره مفتش الصحة بإمكانيات تركيب ساق صناعية بجانية في مستشفى قصر السيف. وينجح أحمد فيما فشل فيه مريض قصة «على أسبوط» بسبب ذكائه ونهولته. ولكن ساقه الصناعية تؤدي إلى مجموعة متتالية من الأحداث المأساوية، تغير من اتجاهه في الحياة، فهو يضطر إلى شراء حذاء، وجوب يتفق مع الجروب الميث على الساق الصناعية. ويتوقف عن اللعب وتسلق التل، والغوص في قنات الري، والنوم على الأرض. ويجلس زائنه على كرسي كى تبقى ملابسه الجديدة نظيفة. ويذل الجرى بكازيه المحبب الذي صنعه بنفسه يتحرك حركات وقوة بطينة مترنة. وعندما يسافر يركب كتيبة المسافرين بذكورة، يصعد على مهل وميض باتزان، بلك القفز والبسر على سطح القطار. وتأثرت أفكاره الجديدة على زبائنه الذين قل عددهم، فكانت أفكارا عن فنانات وحالات لا بد من اقتنائها، وعن حفلة تحفظ قروش من الفياض، وعن ادخار لامتلاك الأثاث القليلة التي يقوم عليها الدكان. وتوقف عن عاداته القديمة، وتضامل كرمه، وسلوكه القائم على الإثارة. وتحول هذه ليقترن برغبة ذاتية في الامتلاك والاستقرار والزواج والصلاة مثل «الناس المحرومين». وينقلب أحمد المرح الذي كان يسخر حتى من عاهته إلى رجل فيسق الصدر شديد الزهو بنفسه. وعندما يطلب منه - كالعادة - إصلاح طلمبة الجامع يبدو وكأنه موافق، ولكنه لا يفعل ذلك أبداً. ويقول لنفسه: «اشمعي أنا يعني إلى أصلها ما أنا زى زى الناس. وما دام الناس يصلون ولا يصلون الطلمبة أو يرفعون الأكوام من طريق العرسان، وليبدأ هو يصل وليبدأ يفعل مثلاً يفعل الناس. والناس تاكل وتلبس وتترجج ويمش كل منهم نفسه بما يجيهم من ضربات الزمان» [المؤلفات الكاملة، ص ٤٤١]

ولكن الحدن والسلوك الجديد سرعان ما تنقل وطلته على أحمد فيخفق مرة أخرى ليعود من فوق سطح القطار، بكازيه بطل السابق الصناعية، ويضحك ويظهر وراء الناس صديداً، وكأنها أفرج عنه بعد سجن، واستعاد براعته المفقودة. وبالرغم من أن حكاياته عما حدث لساقه الصناعية تتغير من يوم إلى آخر فإنه يبتئها - دائما - بضحكة عالية مدوية ويقول «في داهية.. دا دا كان الواحد كانت رجله مقطوعة». [المؤلفات الكاملة، ص ٤٤٣].

إن شخصية أحمد ترجع في جذورها إلى شخصية ميتر الساق في قصة «على أسبوط» وإلى «البرهي» في «الأمنية»، وكلاهما من نوع تقيض البطل anti hero الذي يصطدم بالعالم الحضري المعاصر.

الحديدى على أن ينام فهمى في المضحك في تلك الليلة. وبينما كان الحديدى يستلقي مستيقظاً في فراشه يفكر - في لفظة مختلفة التي يستمتع بها أن يترقى في الشركة التي يعمل بها - تنطلق صرخت مرعبة تية من المطبخ - تقطع عليه أفكاره. ولكن يقدر متى صرحت أنه فهمى سخط الزوجة تثير في الحديدى إحساساً بالذنب وشعوراً بالآثم. ويدرك لأول مرة، مع أهات الألم - ما كان قد أشعاه طويلاً في أعماه. ويقارن بين حياته وحياته فهمى - فيكتشف أنه هو الذي أخفق وقتل وليس فهمى. لقد قامت حياته على الآخرة. ولم يبق وراء شيء سوى مستقبله العلمي والعمل فحسب. وكأنه كان يكرس حياته لحلم ذاتي سرعان ما ينضب. أما فهمى فقد كان - على العكس منه - متصلاً اتصالاً وثيقاً بأخوته من البشر. يشارك في أفراحهم وأحزانهم: وه بهذه الأشياء الصغيرة الكثيرة المتناثرة في طريق حياتهم يمثل كل منهم بإحساس يومي متجدد، إنه حي وإن الحياة معها صعبت حولة. «المؤلفات الكاملة، ص ٢٩٨»

وعندما يفكر الحديدى في حياته على هذا النحو يصل إلى نتيجة مشابهة لما وصل إليه أحمد، وهي نتيجة اقترنت بسلوك يبتدئ رفضه ساق الصناعات: «إن الإنسان جهاز بتركيبه وأحاسيسه لحماية خاصة تسمى الحياة الحديدية. وهو لاستطيع أن يخرج عليها ونحيا حياة من صنعه هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم والآلام تضاعف. لقد فقد العمر كله على طبيعته وكتم نداءات الأخلاق المطالبة بتبع الحياة الصغيرة الكثيرة المعادية التي تعطيها طعم الحياة، فحاصلها ليغيرها على أن نحيا بمفردها... الوحدة القاتلة التي تولى الخوف من الآخرين وتدمر الثقة بالنفس. الوحدة لكي تكون حراً أكثر ومعتزلاً أكثر ومحباً أكثر، فإذا بها تؤدي إلى التفرقة والرجوع من الآخرين». «المؤلفات الكاملة ص ٢٩٩» ويدرك الحديدى، فجأة، وهو يسترجع حياته، أن نتيجة الجري السريع وراء فكرة الوصول هي «في الحقيقة هرب سريع من الحياة». «المؤلفات الكاملة ص ٢٩٦» ويقرر - عدتد - أن يبدأ حياة جديدة مرة أخرى. ويحمل فهمى كل كتيبه، دون أن يعبأ - لأول مرة في حياته - بحيراته اللذين استيقظوا على صرخات صديقه الحاضر، وصعوا نوالهم على مصراعها. ويترك الحلى الأنيق دون أن يبالى بشيء سوى صاحبه.

وعندما يترك الحديدى الحياة البرجوازية المريحة ويشغل عنها فإنه يتبع - بطريقة الخاصة - النموذج الذي أرساه «أحمد المجلس البلدي»، ذلك لأن كليهما يختار حياة الفناء الشريفة الخفيفة ورغم اختلاف المركز الاجتماعي لكليهما، فإن نتيجة الاختيار واحدة، وهو التخلي عن حياة الآخرة من أجل حياة الإثراء - رغم كل ما في الحياة الأخيرة من صعوبة وعناء. ولكن الحديدى يختلف مع ذلك - عن «أحمد المجلس البلدي»، فالصراع في «لغة الآلى آى» صراع ذهني، وجذاب اختيار الحديدى جذاب داخلي. وعندما يتم التركيز في التصوير على العالم النشط للحديدى يشكك القارئ من المعاشاة الخيمية للشخصية، ويفكر في محتواها أنها محته الخاصة. هذا الملل النفسى يميز «لغة الآلى آى» عن القصص التي ناقشناها. وفي هذا الملل النفسى يبدو فهمى والحديدى وكأنهما وجهان لشخصية واحدة

تجنب الإحساس بأن يوسف إدريس يستخدم «عم حسن» بوصفه مشجعاً يعلق عليه عدداً من أفكاره الأخلاقية أو نظراته شبه العملية عن عمليات التطور التي تحول «مراكز الأناثية» في العقل الإنسان وه الذات الصغيرة. «المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٧».

إن موعظة «هوى للمساكين» تتمدد وتتمد لتتحدز اعتقاداً مهولاً في «صاحب مصر»، ولكنها تتحول لتصبح جزءاً لا يتجزأ من نسج «أحمد المجلس البلدي»، فأحمد - في القصة الأخيرة - يطوى على رغبة الإنسان في الأمان، حتى لو أدت هذه الرغبة إلى اللامبالاة بمطالب إخوته من البشر. وذلك هو أصل الشر - فما يرى يوسف إدريس. ويتجدد ذلك الشر في الآلاف ممن يمارسون تعاليم الدين بأفواههم، بينما هم يسخون - في الحقيقة - عن جميعهم. ويحاول أحمد أن يقلد هؤلاء المنافقين، بأداء شكل للفروض الدينية. ولذلك نجده، عندما يقرر أداء الصلاة، يتخلى عن عاداته التي تقدم على الإثارة، ويستبدل بها عادات الآخرة، فلا يصلح - علمية - الجابع كما اعتاد أن يفعل في الماضي ولا يوجد هذا التصافر للرهف لتسوي المحنى في تلك الفترة من «صاحب مصر»:

«هذه الصفات كلها لها عل في عقل عم حسن العجوز، يرى أى مكان رجب يصعبه عقله، أية حرية تتمتع بها عواظره؟ أى أمان شامل كان يظلمها ويظلمه... أجل الأمان الذي يقلب الناس دنياهم ويحرفونها غنائى، وفهائير ليحموا بها من الأعداء المعروفة والجهولة ومن الزمن والارض والخيالة. وكلما نجوا من الأمان خافوا إذ يدركون أنهم بها فعلوا هناك دواء شال أو ملجأ أكيد، وكلما خافوا على أنفسهم من الآخرين خافوا الآخرين منهم حتى تقبب العقول إلى مواقف مجنونة للقلق والرجب... ولكن المشكلة، أجل المشكلة، أن الدنيا كلها ليست عم حسن، وأن المسائل لابد أن تصل يوماً إلى الدرجة التي يصعب معها البحث البقاء» «المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٩ - ٣٦٠»

وكان إدريس، قبل أن يكتب قصة «صاحب مصر»، قد عاد إلى تيمة أحمد الزدوجة، وصاغها صياغة ثانية في قصته «لغة الآلى آى» التي نشرت في عام ١٩٦٤. في هذه القصة، يدخل مريض بصرطان الماتة إلى مكتب الحديدى، خبير الكيمياء العضوية، ولسه الحظ يعلم الحديدى أن الجسد الواهن المحضر للماتل أمامه ليس سوى فهمى، زميله في الدراسة أيام المدرسة الثانوية، وزميل الفصل الذي كان يتوق عليه دائماً. لقد افرقا منذ زمن بعيد، ونسى الحديدى إحباطه القديم عندما كان فهمى يسبقه - دائماً - في الحصول على الأولوية. ومضى الحديدى في حياته العلمية والعملية ونجح حتى صار ذا سمعة دولية في عمله. ولكن مسار حياة فهمى انحطت تماماً، فقد اضطر إلى مساعدة أبيه في فلاحة الأرض، ولم يكمل تعليمه. وانتهى الأمر به إلى حياة الفقر القاسية، فامتصت الأرض صحته، وتبدل عقله، وافتقره السلطان الذى سبته البلهارسيا.

ويقرر الحديدى أن يدعو فهمى إلى قضاء الليلة في منزله، كي يصحبه إلى طبيب الأكمة في اليوم التالي. ورغم معارضة زوجته الأنيقة الحرون، وكانت تفضل لو قضى فهمى ليلته في غرفة البواب، يصر

الصغير. ويبحث الراوى لجراحة الشاب وإقدامه وينكر في الجبل اقوم الذى كان شاهدا بين الطلبة ، أيام تملذته ويقول لنفسه : «أشد زملائنا ظل يحب زميله له خمس سنوات بأكملها دون أن يجرؤ على عياطها ، وحين جمع شجاعة الدنيا وخشب بمجانها ، ألقى على مسامعها الجبل الحسن التى كان قد جهزها ، ثم استأذن منها وشادرها في الحال ، حتى قبل أن تفتح لها ورد [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦].

ولكن أفكار الراوى لاتحتمه من ملاحظة استجابة جاره. ويبدو ذلك الجار حشرياً فضولياً ، من ذلك الصنف الذى يحرص - دائماً - على أن يلقى الآخرين بلقب «ياسيد». وذلك لقب يفر منه الراوى ، وكأنه يحيط من قدر المرء. «تصور اسمك ماقرأوا بلقب السيد ، حتا ستحس أن شيئاً فلك قد تغير أو تجمد ، أو أنك أحلت مثلاً إلى الاستبداد» [المؤلفات الكاملة ص ١٣].

وبينا يحاول الراوى متابعة التقدم الذى يجزئه الطالب مع الفتاة ، تلتق صباة الفضوليات وصبا جاره ، الذى كان يصنع عندهم ، ولكن بقدر أكبر من القحة. وفى أثناء ذلك كله لايتراجع الطالب الشاب أمام صمت الفتاة الأولى للصمت ، ويصيح فى أن يدفعها إلى الاستجابة إليه. ويرى الراوى - فى استجابة الفتاة وبجاح الطالب الشاب - هزيمة لجلبه ، يفقد كل اهتمام بمتابعته ، ولكن جاره يواصل النظر والمراقبة ، إلى أن يترك الشاب والفتاة الأترسيس. يتميز الجار غيظاً لما يحدث فى العالم ، إذ يظنت إلى الراوى قالاً : «هذا لازم القيامة ح تقوم. والله يمكن قامت فعلا. لازم القيامة قامت؟» [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٧].

مثل هذه النظرة إلى العلاقة بين الجنسين تعكس وجهة نظر المجتمع كله ، ذلك لأن الراوى قد أخبرنا أن كل الرقاب «نسخ متقاوئة الإقنان من جارى». [المؤلفات الكاملة ، ص ٩٤].

ويؤدى الصراع بين أفراد الجيل القديم ومشاعر الشباب الذين يتحدرون على القيم التقليدية إلى مواجهة شخصية ، مأساوية ، فى «حالة تليس». وهى قصة تصور لنا أحداثاً بسيطة. طالبة تدخن سيجارة ، فى ساحة كلية جامعية تستمتع بالتدخين إلى أن تلاحظ حين عميد الكلية التى ترقيا من الدور الأول ، فتنبك على كتبها ، غير مدركة أن طريقها «المختصرة» ، فى تدخين السجارة ، قد أثارت مشاعر جنسية ، نائمة ، لدى العميد الذى أوصله تأمل الفتاة إلى حالة من الانشواء. وللحظة واحدة فى حياته نسي عميد الكلية كل حياته الرتيبة المملة. وهو صعيدى وسواحج لم يتخلص مما نشأ عليه ، وما يقال من كون التدخين «مباحاً للرجل وعياً للشباب وحرماً قاطعاً على الأطفال ولكنه للنساء جريمة ، أكثر من جريمة. قد يراوى هناك العرض». [المؤلفات الكاملة ، ص ١٩٤] وكانت أول فكرة تخطر على ذهن العميد ، عندما رأى الفتاة تدخن ، أن يفصلها من الكلية. ولكن كلما مضى فى التخلص عليها من النافذة الصغيرة تخلص - تدريجياً - من غضبه. ويحل محل الغضب إثارة تدفئه إلى مزيد من التعلق بأسلوب الفتاة الشهوانى الضمرس فى التدخين.

مزجوبة ، هى شخصية الجليدى التى ترى الأحداث من منظورها. وترتبط الوجهين سلسلة من التقابلات المضادة ، شبيهة بالتقابلات المضادة التى لاحظناها فى «ليلة صيف» أو غيرها ، من قصص التضاد بين «المدينة والقرية».

وعندما يتحل هذا التضاد يتخذ الجليدى قراره : «وايح فى طريق لائى صعب شديد». ويحلح فهمى ، ليعيد الوحدة والتناغم إلى روحه التى مزقتها عقدة الذنب. ويوسى لنا المؤلف بذلك عبر البسمة العذبة التى يودع بها الجليدى زوجته. وتأتى النهاية وكأنها تحمل تمويضاً روحياً ، ينتظر أولئك الذين يستطيعون أن يصلوا إلى شجاعة الجليدى ، والذين يخشون - مثل «أحمد الجليس البلدى» - التخل عن الساق الصناعية. وتلك هى خلاصة «رسالة» يوسف إدريس تتكرر مرات ومرات ، وهو يحاول أن يوصلها إلى القارئ.

٤ - الموضوع الجنسى :

وليس الجنس فى مؤلفات إدريس تعبيراً جسدياً عن الحب الروسى أو تعبيراً عن الصحة الجسدية الخالصة. وتحدث العلاقات الجنسية - غالباً - فوق مهاد من الإثم ، حيث «الحرام» الذى يفتقر فى سياق رقيق ، أو يتحول إلى شعور فردى خفف بالذنب فى سياق المدينة ، وهو سياق القصص الأخيرة. يضاف إلى ذلك أن يوسف إدريس يعالج موضوع الجنس معالجة رمزية ، تهدف إلى توصيل أفكار أخلاقية وسياسية.

ومن الغريب أن يوسف إدريس المكاتب الأخلاقى لم يلق من النقاد الاهتمام الذى لقيه كاتب الجنس. ومن المؤكد أن دراسة قصصه القصيرة - خصوصاً التى نشرت فى الستينات وبداية السبعينات - تظهر مظاهر كثيرة من السلوك الجنسي المنحرف ، يصبح شعور عميق بالإحباط فى معظم الأحيان. إن هناك - على سبيل المثال - التيصص (فى «حالة تليس» ، والانتصاب (فى «الفتاة» ، وشعوراً جنسياً ذا طابع أوديبى طاغ (فى «تصور ياسيدة» ، والزنا (فى «أكبر الكبار» ، وممارسة الجنس إلى جوار شخص محضر (فى «العملية الكبرى» ، واتصالاً جنسياً بين شيخ وعاهرة (فى «أكان لايد يالى أن تفضي التور؟» ، وبين زوج الأم وبنات زوجته (فى «بيت من لحم» ، وتلك بعض الأمثلة فحسب. ولو حاولنا أن نفسر هذه الظاهرة ، كما فعل البعض ، على أساس من ولع الكاتب بالجنس ، أو على أساس من اهتمامه بعقده أوديب ، فإن ذلك التضير لن يحل مشكلاً.^(٣٠)

ذلك لأن الموضوع الجنسى - فى حقيقة الأمر - غالباً مايتشابك مع الرسالة الأخلاقية المتضمنة فى القصص التى ناقشناها. ولذلك يجب دراسة الموضوع من حيث علاقته بسياق أوسع ، هو تطور يوسف إدريس الأدبى.

فى قصص «الخطوة» (١٩٥٨) و«حالة تليس» (١٩٦٣) يقيم يوسف إدريس تمايلاً بين ناعى البرجوازيين اللذين يعمون حياة عطية والفرهج الحسى للشباب. وتصور «الخطوة» راكبي أتوبيس هما الراوى وجاره يرقبان ، فى حشد - طالبة ، يحاول القرب من فتاة ، يصبحيا أنوعها

الغالب ، كي يفرضوا سلطانهم الذي يشاركه المجتمع على النساء . وتبدو النساء - في المقابل - وهن يحاول أن يصلن إلى أغراضهن بأهليّة والابتزاز ، والتبديد - الذي لا يشل أبداً - بغيّة الرجال . ويتكشف يوسف إدريس في هذه القصة - كما حدث في «حادثة شرف» - عن كاتب أخلاقي ، لا يدين معايير الشرف المرتبطة بالوضع المثلي للنساء بقدر ما يوضح مبدأ أخلاقياً مؤداه ، أن إساءة الظن بالأخوين تدفع إلى سلوك معوج .

ويتج : زوج سناء . في قصة «السّارة» ، واحد من الشخصيات الحاضرة في قصص يوسف إدريس ، فهو أحد الاختيلات لصنعة من الصفات التي ينغم منها يوسف إدريس نفوراً خاصاً في الطبقة الوسطى .^(٢٧) لقد كان زوجاً من النوع المحترم . النوع الذي يجده لابد خرج جامعة أو صاحب منصب ولديه مجموعة هائلة من الكرفانات . والذي لابد يجده مشكلته الكبرى أنه يخاف خوف الموت أن يأتي عليه يوم يصبح فيه آخر من يعلم «المؤلفات الكاملة» (ص ٤٧٠)

ورغم ثقافة بيح فإنه لا يزال ملياً بالأفكار التقليدية التي درج عليها عن مكانة الرجل والمرأة . لقد تعلم وقراً وسافر وجمال وآمن بالمساواة وديمقراطية الأجناس والأنواع واستقلال المرأة وحقوقها في العمل واختيار المهنة والزواج . حدث له هذا كله دون أن يؤثر في قليل أو كثير على القواعد التي درج عليها والتجارب التي ترسبت فيه وأصبحت جزءاً من كيانها . «نفسه» (ص ٤٧٣)

ولا عجب ، إذن ، في أن يعامل بيح زوجته بحسب معاملة الراعي الخاسي ، المعاملة التي تصل إلى حد القمع : «شيء ما كان يفرض عليه أن يقوم هو بهذه الحماية ، نفس الشيء الذي يفرض عليه مثلاً أن يجعل عنها حافية الملابس أو يجلسها في مقعد الأتوبيس ليقيف هو . شيء ربما يكون السبب فيه أنها هي نفسها تطالبه وتتظّهر وتعامله على أنه رجلها وحارسها وزايعها . وتشر باستمرار أن لولاه ما كان باستطاعتها أن تجمع معززة مصونة الشرف والكرامة ... هو شبه اللاطافي الذي يرى أن جميعه كله من حوله قد تواضع عليه وأخذ أحد الحقائق الثابتة ، اتفاق أن المرأة بمجرد هذا فاعادة على حاية نفسها بنفسها ، وأنها ارتضت أن تكون هذه المهمة للرجال ، بل حتى ولو لم ترفض لما اطمن الرجل إلى قدرتها على حماية نفسها ولقي يؤذي دور الحارس اليقظ الأمين» . «نفسه» (ص ٤٧٢)

وفي السّناء ، يحرص بيح - دائماً - أن يثّار مقدمين ، ويجاور أحدهما المر لتجلس فيه سناء ، ويجلس هو بجوارها من الناحية الأخرى ، حائل بينهما وبين الرجال . وفي القطار ، ينظر يطوف ، حتى يعثر على ديوان خال ، أو كايه من المجازي والنساء . وفي أي زحام يجده خلفها مباشرة : «يكاد لولا الحياء يطوقها بحمده كله ، ويدلف الناس عنها وكأنها من زجاج» . «نفسه» (ص ٤٧٣) .

وعندما خلت الشقة المقابلة لهم من العارة المواجهة ، كانت أمنية بيح الخفية أن تظن الشقة شابة حسنة ، أرملة أو غير أرملة ، دون أن

«وعلقت الفتاة يدها إلى لها مرة أخرى ، ولكنها انتظرت قليلاً بهم السيارة قريباً من لها ثم بدا وكأن الوقت قد حان ، وهكذا يعلم لا تتكلم في أسبست جفوناً ، حتى كادتاً تغلقان تماماً ثم همت شفتها ، حتى هالت الفتحة بينها ، وتكرمش عشاؤهما ، ومن الفتحة الضيقة أدخلت فم السيارة وجلبت نفسها ، لا لم يكن جلباً ، كان امتصاصاً ، ليس امتصاص دخان ، كأنه رشفت أعظم مصادات البشر ، رشقة يطم واستمداد ويملايين الأفواه ، كل خلية من خلاياها بدت وكأنها أصبح لها فم تجذب به وترشف ، ويتجمد جسدها كله تخرجاً غير منظور ، وعلى دلفات وكأنه عطشان يجرع أغلب الماء ، ويريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته ، حتى إذا ما بدا أن كل دقة لها قد أهدت كفايتها وظفرت بمصاداتها الخاصة ، رفعت السيارة عن لها يطم ، وكبرياء وعينين قد فتحا ببخل شديد وكأنها تخاف أن تهرب من فضحتها الشوة . [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦٨ - ١٦٩] .

وتكتشف - فيما بعد - ارتباط الإثارة الحقيقية ، أو الخيالية ، في ذهن المريد ، بشراسة عملية امتصاص الفتاة للسيارة ، على النحو التالي :

«والقربت السيارة من نهايتها ، ولما حلت أنفاس الفتاة ، في صمود القمة ، وطمى جسدها يندج ولده أصبح كله صمراً يلهث وشاحها بدأت من الجرعات الملاحقة تترشش وتضطرب ، اضطراب الحسي ، حمى شملت هو كله ... والنوع الحفي يضجر فيه أقصى قوته ويصل إلى قمة الانفعال تلك التي يتنق معها الزمن ، ولو للحظات ، يعوق الزمن ، يهرب إلى ما وراء الإدراك ، ويصبح الحاضر مجرد لوث . أحمر مدم في لون الشفق . وأهدت الفتاة من السيارة التي كادت نارها تحرق الأصابع نفسها ، كأنها شفة ، ثم سكنت تماماً وكأنها غابت عن الوجود . ومن بين إصبعها اللذين انفرجا استرخا أغلقت بقية السيارة واستمرت ذائبة محصورة مخفنة على الأرض» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٤]

وقد تطلق الإثارة الجنسية أيضاً من القوى العقلية الكامنة في صيد الكلبة . ويلعب المشهد «الفكرات لمجموعات كالمواهب المصيرة وأصبحت حكا وعطالة ، وينفع مناطق حاضرتها الخاليد وعزلة» ، ولقد الأفكار بسهولة ، وتتعلق بسهولة ، ويمدو المستحيل ممكناً . [المؤلفات الكاملة ص ٢٠٢] .

وتغير المشاعر التي أثارها تخمين الفتاة من وجهة ، نظر المريد ، ولكن للحظة وبجيزة . ويتذكر ، في تلك اللحظة ، أنه آمن - عندما كان طالباً - «أن يلاذه لا يمكن أن تصل إلى أي تقدم علمي أو صناعي أو حضاري إلا إذا تم التصحر وحاشي الناس فيه بتقاليد عصرهم نفسه وقيمه وأنواع حويله» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢] ويتم تصوير اليبسود - خلال خواطر المريد - بوصفه قوة قادرة على إلزامه ما يعرفها من العند والأشياء العميقة . ويصبح اليبسود - بذلك - معلماً مساعداً للتشجيع الأخلاقي والاجتماعي في النهاية .

ويركز يوسف إدريس في قصة «السّارة» (١٩٦٠) على تلبين قوى السيطرة بين الجنسين في مصر . ويبدو الرجال يتصارعون بزهر في

وتصور القصة وقوع سجين ، بعد أربع سنوات من السجن ، فرسة اليأس والضياع ، لأنه أحس أن زوجته التي تزوره ، والتي حادتها لعشر دقائق فحسب ، لم تعد تحبه ، وأنها تعيش حياة مائعة .

وهناك جو من التأشؤ العميق يسود «مسحوق الحمص» (١٩٦٧) ، وهي أول قصة ينشرها يوسف إدريس بعد حرب يونيو ١٩٦٧ . والراوى - فى هذه القصة - سجين سياسى ، ذو آراء تقدمية ، ذلك لأنه يظهر رغبته فى أن يشارك الحياة مع آخرى الزنزانة «حتى ولو كان من الإخوان» [النداءة ص ٣٨ - ٣٩] ويشعر بالمساعدة عندما يعلم أنهم سيقلونهم إلى زنزانة مجاورة لسجن النساء . وشاول أن يتصل بالزنزانة المجاورة بواسطة «كسرولة» ، ولكن الصوت القادم من الزنزانة المجاورة لا يبدو أن يكون مهمة غير مفهومة .

ولكن هذا اللقاء الجوى من الأثني ، بعد فترة من الحرمان المفروض ، يلهب خياله ، ويذهب إلى تخيل ملاحم امرأة فى الزنزانة المجاورة ، ويرسم لها حياة كاملة من «مسحوق الحمص» . ويتخللها شابة رائعة الجمال اسمها «فردوس» ويقع فى غرامها . ولكنه يستيقظ فجأة من الوهم ليواجه الحقيقة ، ويعرف - من الحارس - أن الزنزانة المجاورة لم يكن فيها نساء ، بل كان يحتلها مجموعة من السجناء المرحلين من الرجال .

ولقد هزت المزرعة المصرية - فى حرب الأيام الستة فى يونيو - يوسف إدريس وأفضت به إلى اكتاب عميق ، كان له أثر المهم فى أعماله الأدبية ، التي كتبها فى نهاية الستينيات . ومن المنطق - لذلك - أن ننظر إلى «مسحوق الحمص» فى ضوء أزمة إدريس العقلية وقتله على مصير بلاده . وهناك عدة مؤثرات دالة لتفسير هذه القصة العائسة . ويمكننا أن نجد هذه المؤثرات فى المبارات والأفكار التي تردنا إلى قصص قصيرة أخرى ، أوتزندا إلى «مفكرة يوسف إدريس» .

وتدور القصة - شأنها فى ذلك شأن «أحمد المجلس البلدى» ، و «حالة طيس» و «الستارة» - حول رمز مركزي يتطور تطوراً حيوياً . والرمز - فى هذه القصة - جدار زنزانة . ويبدو الجداريات أول الأمر - مجرد حاجز بين الراوى والحيوية للمستقبل . ولكن تتغير الدلالة عندما يجترأ المؤلف أن محاولات السجن للاتصال بالجانب الآخر إنما تمثل «ذلك اللعبة الخائلة الدائرة ربما منذ بدايات الحضارة» ، ذلك البحث الدائب ، عن ملقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا يفصلهما سوى بضعة سنتيمترات من حجر أو طيلة أو جنس أو لون . [النداءة ، ص ٥٠] .

وتنتاب السجين الراوى - قبل أن يجد صدى لثقائه - حالة تشبه - إلى حد كبير - حالة يوسف إدريس العقلية ، التي سجلها فى «مفكرته» قبل ثلاثة أسابيع . ولقد كانت هذه الحالة أشبه بياه راكدة داكنة لها مذاق الفشل المرير ، ولكنها - فى الوقت نفسه - أشبه بالهدوء الذى يسبق العاصفة . وبقدر ما يتحدث إدريس فى مفكرته عن تأهب الركبان للانفجار يصف - فى هذه القصة - ثورة الركبان الفعلية ولا يتألك المسجون ، عندما يقل إلى زنزانته الجديدة ، من أن يصف فرجه العائمة قتالا : «إلى فجأة وجدت نفسى أمام إنسان آخر انتفض

يعد فى ذلك ما يتناق مع إخلاصه الزوجى . ولكن يحدث العكس ، فيفضل الشقة شاب يبدو أعزب مفتحا . ويقرر بيع ، للزور ، أن يحب «بلكرنة» شقته بستارة ، وهو اقترح أن توافق عليه الزوجة إلا بعد أن تعهد بشرائه طاقم كرامى لإيدال للبلكرنة .

ولكن بدل أن تكون الستارة مصدرا للأمان تتحول إلى مصدر لتألم لا تنتهى . ويفسر بيع يوما ، فى نوبة غضبه ، لأن سناء فتحت الستارة ، أمام الشاب الأعزب الذى أحل الشقة للمقابلة . ومن الطبيعي أن يشير ذلك كله فضول سناء ، لتبدأ فى التلصص - فى غيبة الزوج - على الأعزب الذى تطل الوقاحة من نظراته ، فيا يقال . وفى نفس الوقت نلتفت الستارة للغلقة دائما اهتمام الشاب ، ونتيج كوامن خياله المتألم عن نساء يتبعن وراءها . وهكذا يتحول رمز حصافة بيع وشكه المرضى إلى ما يجلب الكارثة التي حاول تجنبها . وتنتهى القصة بسناء والأعزب وهما يتبادلان نظرات الحب من وراء الستارة المحتجة ، أما بيع الذى بقى - أعزبا - فى زوجه ، فيعرض أن يفتح الستارة .

ولكن التابع الآلى المشابه فى المشاهدات الزوجية فى هذه القصة ، بكل ما يصحبه من تناقض أو تضاد بين سلوك الزوجين ، وما يترتب على هذا من عاقبة ، كل ذلك يؤدي إلى تقليص لراه القصة ، أكثر مما يؤدي إلى إثبات فرضية الكاتب ، وهي أن ابنها عقيلا معنا لا بد أن يقضى بصاحبه إلى العمار . ويخلصنا ذلك إلى القول بأن الطائفة المفروضة على قصة «الستارة» لا تخلف عن الحسية التي تسود أعمال يوسف إدريس بصفة عامة ، من حيث ارتباطها بفهم معين ، يرى القصة القصيرة بوصفها «كثفا ، يصوغ فى إطار فنى ، وقوانين أخلاقية واجتماعية وسياسية .

٥ - الجنس والكبت والمزرعة :

إن الإيهام الجنى القائم فى حياة السجن هو الموضوع الأساسى فى قصص مثل «شيء يمين» ، و «هذه المرة» ، و «مسحوق الحمص» . وتمثل هذه القصص الثلاث تمثيلا واضحا حالة انقشاع الوهم التي عاناها يوسف إدريس فى الستينيات .

فى قصة «شيء يمين» المنشورة فى مجموعة «آخر الدنيا» (١٩٦٩) يقوم مأمور السجن بجس كلبه «ريتا» مع «فارس» ، وهو كلب وولف لائق يملكه أحد المساجين ، أملا أن يتبع اتصال الكلب والكلبة سلامة أفضل . ولكن فارس لا يتناول عن كبريائه ، فلا ينظر إلى الأثني ، ويسعى جاهدا فى الحرب . ويمسكون به مرتين ، ويمسونه مع ريتا ، وفى المرة الثالثة يرب الكلب فلا يثر عليه أحد .

ومن الواضح أن إدريس يسخر - هنا - من الرغبات المرتبة ، التي لا يزال نظامها متبنا فى مصر . ولكن يمكن أن تفسر القصة بمعنى أوسع من ذلك ، فترى فيها احتجاجا على الافتقاد العام للحرية فى مصر ، فى ذلك الوقت .

أما «هذه المرة» فهي قصة منشورة ضمن مجموعة «لغة الآلى آى» (١٩٦٥) ، ولعلها أقل القصص الثلاث التي تحدثت عنها نجما .

خاطري أكثر حياة من كل من عرفت من نساء. [النداءة ص ٥٨ - ٦١]

وبعدت المتأرض نفسه بين حلم الجبال المرواغ وانتشاع الوهم في قصة «هي». وهي قصة قصيرة نشرت بعد ذلك بثلاث سنوات. ويقوم الراوي فيها بعناق امرأة مصرية للغاية، لكنه يشعر بأسقامها خشنا مليئا بالشعر، وفيها طويلا كسافي العترة، ينتهي بخاف كحافر الجمار. وتخل «محمود المحمص»، كذلك، محاولات الراوي اليائسة في البحث عن شعاع من الأمن، ينفث الحياة في روحه الحامدة. وعندما يكتشف أن فردوس لم تكن سوى رجل فإنه يحاول أن يخلفها خلقا.

وهناك - أخيرا - مؤشرات في القصة نفسها تشير إلى أن الحالة العقلية المخلة للسجين كانت نتيجة مزمنة مصر المروعة في حرب الأيام الستة، إذ يقول مرتين إن فردوس هي حبه الثالث، وإنها تملو على معشرته الأولى والثانية. وقد يكون في ذلك إشارة إلى المشاعر القديرة التي أثارتها - في يوسف إدريس - حروب ثلاثة متوالية مع إسرائيل.

وتضيف إلى هذا التفسير ما يقوله الراوي: «إن قصتي مع المرأة حرب دامية طويلة بدأت من يوم مولدي ومع أول امرأة عرفتها... أمي! حرب انتهت بتخوّن من المرأة إلى درجة جاداتها... وهكذا بمقدار تعشني إلى الحب كانت محارباتي للهروب، ولكن هذه المرة بإطلاق الملقط أختار حتى لو كان في - وسحا في - هلاكي». [النداءة، ص ٤٩]

ويجيز هذا الخليط من حبة الجنس والإحباط واليأس قصة «وأن القيامة لا تلوذ» (١٩٦٥)، وهي قصة غامضة كقصّة «محمود المحمص» التي نشرت بعد ذلك بعامين. والبطل - في قصة «وأن القيامة» - غلام يتيم اسمه إبراهيم، ينام تحت سرير أبويه، مع أخيه وأخيه الصغرى. ويدرك تدريجيا أن هناك فعلا خاطئا، يحدث فوق السرير الخشبي الذي ينام تحته. ويكتشف، في نهاية الأمر، أن أمه تبذل نفسها مع قوادجبل في السرير. ولقد كانت أسرة إبراهيم تعيش حياة سعيدة مثالية، قبل وفاة الأب، وكان الطفل يسبح - أثناء الليل - هسات متبادلة بين أبويه، تقطعها ضحكات كان يشترك فيها. ولكن تغير ذلك كله، بعد وفاة الأب ووقع الأم في براثن «أبو السباع إسماعيل»، وهو رجل كرهه إبراهيم لأن في عينه شيئا متحركا غير ثابت. «ونظرة خائفة لا تستقر.. تخطط الحياة فيها بالسفرية». [المؤلفات الكاملة، ص ٣٢١]

ومنذ أن وقعت الأم في براثن «أبو السباع» أصبحت الليالي مليئة بالمحس والغلام. وتكرر هاتان الكلمتان طوال القصة، فتوحى كلاهما بأن حدثا خاطئا يحدث. وتبدو هسات «أبو السباع» لإبراهيم على أنها «هس متحشر كهمس الزوران.. يتشكر كاللعنان القاهر الخفي في حجرهم وفي حياهم». ويشهد الغلام - أثناء الليل - للمبارك المشوارنة التي تحتاج الحجرة - ويسمى «أبو السباع» الذي يغزو خوارا عينا «كخوار فو ملوح»، ويرى أنه زكاتها «مخرة على فيها دم انتهت لونها من التهام أخيه الصغير وتتسرع في طلب المريد». [المؤلفات الكاملة، ص ٣٢٧]

من داخلي ماردا عملاقا رهيبا». [النداءة، ص ٤٥ - ٤٦] ويخل هذا المارد المعلق - كما رأينا - فروع يوسف إدريس إلى الثورة، تلك التي يراها أفضل لملاحم الجنس البشري. ويستثار عنصر الثورة في سجين «محمود المحمص» بمجرد التفتظ بكلمة «النساء». [النداءة، ص ٤٥] وتستثير الكلمة - في الرجل - الخيالات الجنسية التي تنتهي إلى نهايتها الطبيعية. ولكن هذه الخيالات - في «حالة تليس» - تستثير لونا من التسابي العقل، في هيئة: «يركان تفجر لا سبيل إلى إيقافه، قوى والدة غريبة، ملايين من مشعات كهربية حية أحسست بها من منع عقل في جمدي تفجير كالتبر الفاصب في فشفانه يكسح». وما يحدث مع عبيد الكلية يحدث مع السجين، إذ تستعمل القشرة الخارجية من المادات اليومية المكسية، ويترجع السجين للحظة، حيويته القديمة.

وهناك أوجه شبه أخرى بين هذه القصة والقصص الأقدم مثل «صاحب مصر»، ذلك لأن عقم البيئة المحيطة بالبطل يؤكد قيمة الصبغة الإنسانية، ولذلك يجب إقتران القرنين بقرنيه، من خلال علامات الحياة الراهنة عبر الجدار، حياة عمدة للسجين، ذلك الذي يعانى فرحة الحد الأدنى من الاتصال الإنساني: «ما أروع أن أعرف في وسط صحراء مزانية الأطراف في آخر الدنيا هنا، حيث لا حضارة ولا أنقى ولا بشر، حيث انتهى العالم من زمن، أعرف على أنقى». [النداءة، ص ٤٨ - ٥٠]

ولا يتحدث الماشقان - هذه القصة - لغة التعامل اليومي، بل يتحدثان لغة نمطية عليا، تنفذ إلى أعماق الروح. وكما يحدث في «لغة الآتي آتي» فإن همة الأصوات تدمج - بدل أن تتوق - الاتصال. صحيح أن السجين لم يسمع أكثر من «محمود المحمص»، لا تستطيع تمييز جملة، تبهت وذكت بحيث استحالت إلى أصوات متصلة أو متقطعة». [النداءة ص ٥١ - ٥٣] ولكن «عثة قانون مقدس أعلى... قانون الآتي والذكر». [النداءة ص ٥٠ - ٥٢] يندفع إلى الاتصال فلا يجد صعوبة في تفسير الغمضة: «وما حاجة الضيق إلى لغة إذا كان الصوت وحده مها كان مسحوقا ومن خلال جدار يكل؟» [النداءة ص ٥٥ - ٥٧].

ولذلك تحول إرادة الإنسان التي لا تقهر هذا الجدار الفاصل إلى «وسيلة اتصال». ويمكن السجين - من خلال الكسرولة والجدار والجسد - من أن يصل إلى «مكان الحياة فيها». ويدورى ألقاب أنوثتها الدائبة في الصوت المظنون المبحر القادم يأن عبر الحائط، أجلبه وأمتعه، وأجلبها هي نفسها وأمتعها حتى متبلبل رأسها، ويصف أكبر لطيفي هي في نفسها حتى أظفار القدم». [النداءة ص ٥٢ - ٥٤].

ولكن اتصال الحبيبين كان اتصالا قصير الأمد، فهناك «الماتعة» الذي يقوم بدور مشابه لما يقوم به في قصة أخرى، نشرت في تلك الفترة، وهي «النداءة». ونبش الماتع السجين بالفشل المقدور على عشقه. ولكن السجين، عندما تتحقق النبوة، لا يخلو عن عشقه، بل يتسلق به، يؤكد تمسك بالخيال: «وهللت فردوس حية في

الثورة للانتهازيين باستغلالها. ولقد أكد يوسف إدريس هذه الفكرة كثيرا في مقالاته الصحفية. وعندئذ يبدو إبراهيم وكأنه تمثيل لرجل الشارع، أو المثقف التقليدي، الذي يدرك الحقيقة المؤلمة، وفي أن بلاده قد انحرفت عن المسيرة الثورية الصحيحة، وأصبحت ضحية مستغلين يحاولون قلوبهم من الرحمة، مما يسعد تشويحي وعضلاء الإمبريالية الآخرين. وتمثل هذه القصة العنيفة المترايدة لقصص يوسف إدريس المتأخرة. لكننا لا نستطيع، للأسف، أن نتجنب الإحساس بأن هذه القصة - مثل قصص أخرى غيرها - تحتاج إلى جهد من القارئ في حل الكثير من ألغازها، وهو جهد لا يتناسب مع المتعة التي يحصل عليها هذا القارئ.

٦ - النقد السياسي والاجتماعي:

وتكثر الموضوعات (التيات) السياسية والإيديولوجية في قصص يوسف إدريس القصيرة، ولكنها تتخفى تحت كومة من الرموز. وإذا كان الموضوع يصور تصورا واضحا، في قصة «معاهدة سيناء» (١٩٦٣)، فإن ذلك يرجع إلى ارتباط القصة بوضع مصر المخصص بين القوتين العظميين، وليس ارتباطها بالوضع الداخلي. ولكن للمنى لا يتكشف، على نحو مباشر في قصص أخرى، بل يستتج فحسب، كما يحدث في «العملية الكبرى» (١٩٦٩) وقد يتأني على الفهم دون عون من المؤلف نفسه، في قصص أخرى، مثل «أكان لابد ياني أن أتلقى التوراة» (١٩٧٠).

وشاغل إدريس، في «الرائس» (١٩٥٨)، إحدى قصصه السياسية الباكورة، أن يحدث «القانون السياسي البيوروكسي للزمامة» (٣٢). وتصور القصة سريا من الأملاك يندفع في إحدى الزعم، ويدهش الغلام الذي يربق السرب من إصرار السملك على المضي في مسار محدد. ويحاول أن يختار الأملاك، فيجوز قائد السرب بتقديم كسرات الحيزله، ولكن ذلك الإغواء لا يؤثر في سرعة السرب، إذ يظهر قائد جديد بعد قليل من الحيرة، وتحدث تغيرات في أوضاع المقدمة، لتعود الأملاك إلى استمرار المسيرة. ويلحظ الغلام - فضلا عن ذلك - أن القائد السابق، بعد أن يتلع كسرات الحيزل التي قددها له، يحاول مرة أخرى أن يستعيد مكانته في القيادة، ولكن من يمثلهما يدهسه، ليقنع القائد السابق، في النهاية، بموقفه في المؤخرة. والنظرية التي يلصق إليها هذا التشبيه من عالم الحيوان تؤكد أن المجتمع الإنساني يدرك، غريزيا، صفات القائد ويدهسه إلى المقدمة في عملية «إلغزاز جماعي». وعندما يتضاد إخلاص القائد، أو يفضل مصالحه الخاصة على مصالح الآخرين، يفقد «رسالته» تلقائيا. وتنشأ القيادة أو الزعامة منه إلى عضو آخر من أعضاء الجماعة. (٣٣)

وقصة «الرائس» قصة جيدة، لا تنطوي على مصابيح في القراءة، ذلك لأن مضمونها النظري يتكامل مع الوصف الشعاري لهذه الريف المصري وجاذبيته. وتظهر آراء المؤلف السياسية عبر غلالة من القصص، في قصص مثل «قصة ذي الصوت التحيل» (١٩٦٣)، و«معجزة العصر» (١٩٦٦)، و«الأروطي» (١٩٦٥) و«سجال الكراسي» (١٩٦٩) وتبدو هذه القصص وكأنها تمثيلات قصصية للآراء السياسية

وينعكس إدراك إبراهيم التدريجي للتغير الذي حدث في حياته بمعنى أعمق، يرتبط بأفنية من أغاني الطفولة: «الدبة ولعت في البر وصاحبها واحد اختزير» [ص ٣١٦]. وتحول هذه الأغنية إلى لازمة تتكرر في القصة، فترمز - منذ البداية - إلى عالم إبراهيم الذي كان يتجول من المتاعب قبل وفاة أبيه. وعندما يتكشف إبراهيم أن «الطلاق يجري إلى الخارج والأولاد حيث الدبة التي ولعت في البر» [ص ٣١٩] و«لعب ولعب» [ص ٣١٩] وعندما يصل إبراهيم إلى هذا الإدراك يفقد حبه للعب الأطفال، ولكن يظل عالم الكبار غامضا. كقوة البئر التي سقطت فيه دبة ذلك الخنزير. [ص ٣٢٣] ويبدأ إبراهيم الفهم - في مرحلة تالية - إذ: «كان هناك إحساس. كان غموض وكان تنريع، الغمض يتحول بعد حين في وجهه إلى كلام مفهوم، والكلام إلى أصوات، والأصوات يجرها ويعرف صوتها من صوته» [ص ٣٢٨].

وتكتسب أغنية الطفولة معنى جديدا: «والرجل خنزير والمرأة دبة.. وهما على سطح الدنيا في السماء، وهو وإسوته منهم مثل أبيه يضمهم هذا القرد ذو الدابر الأبيض» [ص ٣٢٩] وبخوس السرير بين دفات خنزير وفتح دبة سلطت في البارة» [ص ٣٣٠] وتجمم والملة فوق صدر إبراهيم وهما عليها وكذلك الأرض والسماء.. وكل أطفال الدنيا. [ص ٣٢٧ - ٣٢٨] ورشم أن إبراهيم نفسه يشتد عوده ويصبح قويا كالدبة فإنه لا يشور على هذا المؤلف، إذ يرتبط بأمة برباط وثيق بقيه حيا. ولا يفكر في قتلها، لأن «حاجته إليها أقوى ألف مرة من حاجتها إليهم» [ص ٣٣٠] ولذلك يلوذ بالصمت أملا في قيام القيامة.

ومن الممكن قراءة «لأن القيامة لا تقوم» عبر مستويات متعددة. وإذا تأناها قراءة حرفية نظرنا إليها بوصفها قصة مأساة، يندفع فيها صبي متخلف العقل، ضحية حياة أسرية محنة. وإذا فسرناها، على نحو أقل حرفية، وجدناها تصف تنبه طفل برئ على عالم الشر والخطيئة. ولكن هناك عددا من المؤشرات المتأخرة في القصة، تشير إلى ضرورة فهمها فيها مغايرا. من هذه المؤشرات - على سبيل المثال - أن الغلام يظل يتنام تحت سرير أبيه، حتى بعد أن أباه قد تشويحي، وهو على حدة ويشارك في الورشة - دائما - مع مكنياكي اسمه تشويحي، وهو على حدة في ذلك وشم كتحجد وأنف أظفاس، يسلك سلوكا مناقضا لسلوك أبيه «لومويا». وفي تلك المحادثة، فضلا عن الآراء التي دونها يوسف إدريس في مذكرته، والاتجاه العام لأعماله الأدبية في الستينات مما يجعل التفسير السياسي للقصة أكثر قبولا. ففي عام ١٩٦٨ كانت العلاقات بين مصر والولايات المتحدة تمر بأزمة حادة، بسبب دعم عبد الناصر لثوري لومويا، ضد رئيس وزراء الكونغو تشويحي، الذي حمله الرطونين الإفريقيون بسببوا اغتيال لومويا رئيس الوزراء السابق. ولا يمكن أن تكون الإشارة إلى زعماء الكونغو - في هذه القصة - وليدة الصدفة. يؤيد ذلك الكيفية التي يصور بها يوسف إدريس تشويحي بوصفه الشر الجسد، في مقابل - لومويا الذي يصور بوصفه الخير المطلق.

وما إن نصل إلى هذه النتيجة المقارنة حتى تبدو الأم الأجمة التي تأكل بنينا وكأنها رمز لانحراف الثورة المصرية، عندما سمحت هذه

فشل في الحصول على وظيفة بسبب حجمه ، فيقرر - بسبب الإحباط وشعوره بعدم رغبة الآخرين فيه - أن يلقى بنفسه من سطح مبنى مجمع التحرير ، وهو مبنى ضخم في ميدان رئيسي بالقاهرة ، يجمع الكثير من المصالح الحكومية ، ويشتهر ببيروقراطيته الكافكاوية . ولكن النص نص ينساب كالريشة ، بسبب خفة وزنه وحجمه ، فيطير ليحط على الأرض في سلام . وعندما يقفز في النيل يظل طافيا لليبب نفسه . وتدمع كل هذه المحاولات القاشلة للانتحار إلى إعادة النظر في الحياة ، والأمل الجديد ، فيتحذ قرارا بالصراع من أجل الحياة . ويقوم ب بعد ذلك - باختراعات عديدة ، ويكشف حلولاً كثيرة لكل المشاكل ، المعروفة وغير المعروفة ، للبشرية جمعاء .

ولكن حجمه (وكلمة حجم اسم يوحى بالحجم الاجتماعي للفرد) يقلل من فرص اشتهاره . ولا تقابل محاولاته الدائبة لإثارة الاهتمام باكتشافاته العلمية بغير المهانة والاحقار ، ويرى بالكاد من أن يستخذه فلاح طعاما لحماره ، فيقرر أن يترك الأرض في سبيل فضاء بناها بنفسه إلى كوكب آخر يقطعه أناس من حجمه . وهناك يترك الناس قيمته الحقيقية ، وسرعان ما تحول عقبرته هذا الكوكب إلى فردوس .

ويعد سكان هذا الكوكب النص نص بوصفه عظمهم ، ولكن حينه إلى الوطن يبعده إلى العودة إلى مصر . ويتفق بين جماهير وعنه ، ولكن سرعان ما يتعبه أسطول من سفن الفضاء ، يأتي إلى الأرض باحثا عن النص نص . ويتأهب أمريكا الزهر فتستد لمراجعة غزاة الفضاء بقتالها للزوية ، ولكن رواد الفضاء يبطرون سائلي في سويسرا . وهناك يسمع العالم ، لأول مرة ، قصة العالم المصري . وتبدأ عوالة مت .ة للبحث عنه في شواطئ الإسكندرية ، بوصفها المكان الذي يفضلها . ويتأثر - في إطار هذه القصة - عدد كبير من الاستطرادات ، والتصميمات التي تهدف إلى تبسيط فهم النظريات التي تحاول القصة تصويرها . وهناك - مثلا - الحاجة إلى الإصلاح الأمثل ، تلك الحاجة التي تؤكد المقارنة بين النتائج المظلمة التي تنتشر الحضارة البشرية - لو استمرت حرية المنافسة دون رادع - والتقدم المذهل الذي يمكن أن يحدث إذا ساد التفعل الإنسانية .

وتعكس كتابة الحالة القائمة في المشهد الافتتاحي : « كانت الدنيا شتاء والشمس صفراء تسقط شعاعاتها المربضة على الرومان ليبدو مجرد لون أبيض شاحب » (النداءة ص ٧٤) وكان الشاطئ مزدحما بالناس ، يبع ب « كل من الحجم البشري » (النداءة ص : ٧٥) ويؤدى الإزدحام إلى زيادة إحساس الفرد بالقرية بآخرة « حتى أصبح الإزدحام مجرد حل مقفود يهدد باحواء وقبيل » وتشجر المارك نتيجة التذاع الحائق ، وتتزايد كتابة الزحام : « فالناس إما وقوف منحوتون أو في حالة رقاد ، والكل في شغل عكك ، بما يبدو وكأنه أماسة داخلية طاحنة . لا أحد يلتفت إليك ، الأيدي تلوح في عصبية ، والمقايض حاد كطفاقات الرصاص » (النداءة ، ص : ٨٢) ويضحك البعض خلسة ، ويظهر البحث عن العبقرى المهمل ما يخفى من غرائز الناس ، فكل صرخة فرح يجيها صراخ عنيق يودي بالجميع في نهاية الأمر .

التي يطرحها يوسف إدريس في كتاباته الصحفية ، أكثر من كونها إبداعا أدبيا خالصا .

ولقد كتبت أولى هذه القصص **قصة ذي الصوت النحيل** - تحت وطأة حالة غيظ عقلية ، وتستخدم تقنية « تيار الوعي » للكشف عن العقلية الرجعية الحاكمة في ظل النظام السابق . وتقدم التدايعات القلقة للعقل الباطن وكأنها إدانة للذات . ويسكن الراوي - في هذه القصة - في بناية ، يشبه تركيبها المبني الاجتماعي لمصر ، ينضج ذلك من تعليق الراوي على جيرانه : « السكان اللطافين فرقا كوسين وعرقا نتفاهم بسهولة ، إنغا السكان التي تحت ، تحتنا ، ناس ساكنين في الشقة الواحدة يبعي خمسين نفر ، كثير قوى زى الخلى ... وفيهم واسع قوى يلع الطليخة . يلع كل شي » . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٦ - ٢٢٧] ويرمز « السكان التي تحت » إلى الجماهير المصرية الثورية ، تلك الجماهير التي يخاف الراوي من الكراهية الظاهرة في عيوبها . يشك من أن هؤلاء « الناس » هم أصحاب الحق والحيولون في البلد : « وكل يوم نأوم ... إنغا دولت مصر دي ماسواش عندي حاجة أبدا .. سرقوها للصوص . آمال نسجيم إيه » . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٨] .

ونعلم - فيما بعد - أن الراوي ، الذي يصور بوصفه رجيا عطل العقل - قد حقق - قسرا - بمصل صنع ماء أعين « الناس التي تحت » . وهناك تشابه غريب آخر بين الانجاء السياسي الرجعي والحلل العقل الذي يتطلب عناية طبية معينة ، يتكرر في « **معجزة العصر** » ، عندما يكشف الأطباء تقنية طبية جديدة لفصل المخ ، باستخدام مادة كيميائية يسميها « **الأفيو كاييتال** » .

و**قصة ذي الصوت النحيل** لها نكهة الدعاية السياسية إلى أبعد حد ، وتظهر فيها البلاغة الثورية التي تغطي مراوغة يوسف إدريس ، وتسمح له بالقدح للشخص لأسلوب النظام القاهر في حكم البلاد . وتبدو القصة كلها - من خلال هذه المراوغة - وكأنها مديح معكوس لهذا النظام . ولا يستأ إلا أن نذكر أن يوسف إدريس نفسه هو الذي يتحدث عندما نسج : « هو (قائد الناس التي تحت) فاكر نفسه كل حاجة : هو فاكر إن أى حاجة عايز يعملها يقدر يعملها ، هو فاكر إن الناس رخيص عيش يفضل يقطع بالسكينه حته حته كفاية ما يتخلص عليه ، هو عايز يعمل مثني آدميين زى الخيوانات من غير إرادة ، ممكن يسوقوا زى ما هو عايز » (٣٤) .

ولكن يوسف إدريس يطرح كل الاعتبارات الخيالية التي كانت تكبله في قصة « **معجزة العصر** » . (١٩٦٦) وهي عرض قصصى لآرائه الأخلاقية والسياسية . وتبدأ القصة وتنتهي بيانورا بما نبوءه للهيستريا الجماعية التي يراها يوسف إدريس ناتجة عن النظام الأمثل (٣٥) .

وتبدأ مشاهد القصة المروعة على الشواطئ منجانب الإسكندرية حيث تبحث الجماهير المصابة بالهستيريا عن رجل هو « **معجزة عصرنا** » ، الرجل بالغ الصغر في حجم نصف عقلة الإصبع ، اسمه نص نص . ويصور الجزء الرئيسي من القصة مغامرات النص نص ، فهو طالب نابغة استطاع الحصول على درجة الدكتوراه في أروعة عشر فرعا مختلفا ، ولكنه

وتعاني قصة «الأروطي» - مثل الكثير من قصص إدريس التي كتبها في تلك الفترة - من كثرة الرموز الغامضة والتعريفات شبه العلمية المبتدعة. ولكن تميز القصة - رغم ذلك - بأنها تظهر الجانب الآخر من ظلم الفقراء. ويضع عبده، البطل الضحية للظلم، في خنوع إلى قدره، «فقد كان خيفاً غلباً، ما حطت عيناه مرة بنظرة تحد ولا واجه أحداً مرة بنية إثبات الوجود أو الدفاع عنه، كان طيباً، ذلك النوع الباهت السلي من الطيبة، مصاباً بفتق مزدوج، ويعني في خلوته، مواويل عذبة». [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٨٦].

وتفتتح القصة بمشهد يصور الفوضى الأخلاقية، مثل «معجزة العصر». إذ يجري الراوي تأنيهاً بين حشود الناس، مندفعاً من قلب ميدان واسع. ويجري الجميع في سرعة، كما لو كانوا يخطون عن نقطة للبداية، أي عن مبدأ يهديهم مسامح الخفيق في الحياة. ومرة أخرى، تستخدم تجميعات المجاهر لتبرز الانقسام الإنساني (التجمع للفرق)، ويتبع الاندفاع المحموم انفجارات عنف أعمى. ويهتر الجميع على كيش فداء يتشمل في عبده البائس، وهو: «حرامي قروش لا يأخذها إلا مضطراً، ويأكل مقدار، وإذا فسخته إربك ولغته وأقسم إيماناً كاذبة. وحذار أن تشدد عليه ولا بكى وأصابتك باشمتراز» [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٣٦].

ويشكل الرجال الذين أثارهم اتهام عبده بالسرقة دائرة تحفز للهجوم على عبده. ويحاول عبده - سدى - التعلل بأن كل ما يملكه من نفوذ اختفى في المسنن، حيث أجروا له عملية أروطي، لأن الأطباء قروا «أنه مريض بمرض خطير يجد أن عمله - ومن الطبيعي أن لا يصدق المهاجمون قصة عبده، وينظرون إليها بوصفها اختلافاً «وكلفنا بلا استثناء قد أصبح أهم شيء لدينا أن الظلوم منه وأنه لا بد يظفها في مكان ما من جسده، فعبده لا يملك مكاناً آخر في الدنيا يستطيع أن يخفي فيه شيئاً» [ص: ٣٣٨].

ويقرر الجميع تفتيش عبده، ولكنهم عندما يحاولون نزع جلبابه، يجدون الجلباب ملتصقاً بجسده، فيعلقونه - دون تردد - على خطاف الدبائع في مكان جزار بين الحرفان المسلوخة المعلقة. ويسلخونه عنه جلبابه «كما يسلم جلد الأربب عنه» [ص: ٣٣٩]. وتحت الجلباب تبدو أشربة بيضاء كثيرة حول صدر عبده وبعته. ولما لم يكن في حبيبه سوى قروش قليلة، فقد افترض الجميع أنه يخفي النقود بين طيات الأشرطة الكثيرة للحملة. ولذلك يبدأون في فك الأشرطة، غير آبهين بعرضات عبده الذي يژوب إلى سكوت يائس «وكأنما عبده هو الآخر يتظاهر بظهور النقود لدى الفكة التالية». [ص: ٣٤١] وفجأة تنتهي الأشرطة ويفاجأ الجميع بصدر عبده وبعته فارغين: «وكان عبده عارياً تماماً وكان هناك جرح طويل جداً يمتد من صدره إلى آخر بطنه، وكان صدره وبعته فارغين وكأنما التزعت منها كل ما تحويانه من أجهزة». وكان الأروطي يتدن من صدره من مكان القلب كتمزاج غراب صميك، طويلاً وشاحياً ومقطوعاً بتأرجح داخل بطنه كالتبدول». [ص: ٣٤١]

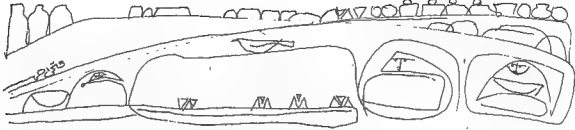
ويبدو الجزء الرئيسي من القصة حول سعي النص نص للحصول على اعتراف به. ويغطي هذا السعي المؤلف الفرصة ليلين أنماطاً اجتماعية بعينها، كالكبروقراطيين، والرقصائين، وأصحاب الأملاك المستغلين، والمقفين المتعاليين، وهي الشخصيات نفسها التي يسخر منها الكاتب الصحفي في مذكرته. ويصور يوسف إدريس أساتذة الجامعات بوصفهم طبقة مستعته، لا تترك طريقة النص نص الشاملة في العلم، تلك الطريقة التي تصلها بالعلماء الشموليين، مثل ابن سينا وابن رشد، في بنهم عن الحقائق المطلقة. وتثبت طريقة النص نص عدم جدوى الإسراف في التخصص الضيق. ولكن بدل أن يتعلم الأساتذة من ذلك يتدنون في مناقشات عقيمة، أشبه بتقسيم الشعرة، عن الظاهرة النص نصية. [النداء، ص: ٨٢].

وتتل هذه المناقشات، النظرية البحتة العقيمة، في الجامعة على الانفصال بينها وبين الواقع الاجتماعي خارج الجامعة. ولذلك ترفض الجامعة تعيين النص نص عندما يطلب وظيفة فيها. «ونفس الأساتذة الذين كانوا يشيدون بعفريته حين كان يلقيهم مفرجين في مكائيم، كانوا لا يملكون له سوى هز الأكتاف، و... يصبره بالعقبات التي تشل أيديهم وتضع الواحد منهم من أن يعهد إليه بعمل «أي عمل» [النداء، ص: ٨٢ - ٨٣].

ويصف يوسف إدريس النص نص - في مقابلة معه - بأنه الرجل الصغير، أي «الرفوف» الذي يبقى ما يهيمه كبار القوم، والذي لا يجد عملاً مناسباً بالرغم من قدراته وطاقاته، ويستغل ليعمل الطريق - بعد الأمر - في صحراء حياته. (٣٦) ولكن القصة ذاتها تصور النص نص بوصفه المعاصر الإبداعي والإنساني، يقع مكتوباً محيطاً داخل معظم الناس فهو: «معجزة العصر... الشيء الصغير الكائن والموجود في حياتنا منذ وجودها الأول، إنما تكونه صغيراً فالحجج يصرون به دون أن يحسوا له بأي انفعال أو احتفال». [النداء، ص: ٧٧].

وعندما ينكب الناس على حياتهم، لا يتجاوزون مشاغلهم الذاتية، كالحلبدي في «لغة الأي آي» لا يسلطون صوت العقل أو وازع الإثارة، فتكون النتيجة: «أننا لم نعد أحراراً في رؤيتنا... أي أننا لم نعد نرى ما ينكس من داخلنا إلا ما يعكس اهتماماتنا وتفكيرنا وأحلامنا، فقلنا تلك الفكرة البكر على ثل ما هو خارج النفس كما هو... لا نرى إلا لكي نثبت أننا على صواب». [النداء، ص: ٧٧] ومن هذا المنظور تكتب الكليات الأخيرة في القصة منهاها كاملاً: «وما يوجد (النص نص) في جيبي أنت.. وأنت لا تدرى» (٣٧).

ولا يمل يوسف إدريس من تأكيد ضرورة إزالة كل أشكال الاستغلال وعدم المساواة، فلا يسيل إلى أي تقدم أو إصلاح دون ذلك. وتدور قصته «الأروطي» (١٩٦٥)، و«حال الكراسي» (١٩٦٩) حول عبثية الموقف الاجتماعي المصري. وتسلط هذه العبثية في قلة قليلة لا تزال تتم - رغم الثورة - حياتها الرغدة على حساب المجاهير العريضة.



قلعه الذي يصله بالقراعة. والكرومي واسع القاعدة ، ناعم ، فرش من جلد الخمر ، مساند من الخمر ، وتنتهي أرجله الأرضية بجوارف مذهبة. ويلبس من بين الأرجل كائن خفيف ، لا يرتدي شيئاً سوى حزام وسط مشين ، يتدل أمامه وخلفه ، ويصعب عرفاً خفيفاً. وللرجل وجه حنون متجمد ، شأنه شأن شخصيات إدريس المفضلة في القصص الواقعية.

ويحب الرجل على أسئلة الراوي ، يجبره أنه يحمل الكرومي منذ أن فاض النيل على مصر. وعندما يسمع الراوي إجابته يدهوه إلى أن ينزل الكرومي عنه : « ذا الكرومي اصطلحت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها » .^(٢٤) ولكن الرجل حين لا يابن . ويؤكد أنه لن ينزل الكرومي إلا بأمر من الحاكم الذي حمله إياه ، أو بأمر واحد من أعضاده. ويقر الراوي بأن لا صلة تربطه بالدوائر الحاكمة . ولكن كتابة قديمة في مقبلة الكرومي تخبره أن الكرومي ينتمي إلى حامله وذريته. وينقل الراوي اللطف ، فرحاً ، الرسالة الثورية إلى الجبال الذي أنشكه السير ، ولكن دون جدوى. إذ يقطب الرجل ويعلم أنه لا يعرف القرارة ، ولا يتقن سوى في « أمارة » ، ثم يقول في التفتاب : « أهو ما بينوتيش منكر غير المظلة .. ياتاس » . ويغضى في طريقه ، يتأمله الراوي اللطيف الداهل ، فقد كان يريد أن يخلده ، ويتبادل عن الكيفية التي تحطم دائرة الجهل والشك والقادرة التي تسجن الإنسان في عبودية الكرومي.

وهنا ، كما في قصص أخرى ، يعرض يوسف إدريس أفكاره العامة مستمداً على مهاد تجربته الطيبة. وتقرر قصة « الأورطي » أن الذين يعرفون علة مرض عبده ، وأولها فقره ، والذين يعالجونه فيما يفترض ، لا يفعلون شيئاً - في الحقيقة - سوى الوصول به إلى حالة الدمار ، وذلك بسبب عدم مبالاهم وسياستهم المخطئة المدمرة. وينتهي مصير عبده ، على هذا النحو ، إلى الدمار على أيدي الذين لا يدركون أن طاقتهم على المقاومة قد تضاعفت إلى أقصى درجة.

أما في « مجال الكرومي » (١٩٦٩) فإن مأزق المظلمد يعالج من منظور متناير. وكما في القصصين السابقين ، فإن التضاد بين واقع الحياة التي يعيشها أغلب المصريين والمثال الذين يعلم به يوسف إدريس عن مجتمع مثالي ، هذا التضاد يتجلى على نحو رمزي من خلال وصف حدث (فانتازي) صعب. وإذا كانت قصة « صبيحة العصر » تقرب من القصص العلمي في استحضار عالم يحكمه العقل والعدل ، وتكشف قصة « الأورطي » عن سخط المعاملة الظالمة التي لا يستحقها الفقراء ، تمثل « مجال الكرومي » الإنسان المصري ، المظلمد والمقهور منذ وقت سحيق ، في جلال تراجمي أسطوري.

وتصنف القصة ، بطريقة بسيطة ، دخول رجل يعمل كرسيا هائل الحجم ويخروجه من المشهد. والمسرح - مرة أخرى - ميدان. ولكنه يقع في قلب القاهرة هذه المرة. ويوصف الرجل وكربيه على نحو يؤكد

• هوامش

- (١) مع الصياغة الأصلية التي نشرت لهذه القصة في مجلة «التحرير» (أول أكتوبر ١٩٥٢) ، ٣٠ - ٣١ ، مقدمة قصيرة جاء فيها : « كان الدكتور يوسف إدريس ، الشخص الوحيد ، الذي رأى عبد القادر طبعياً ، يصانع الموت وتبقى يجرّوه خمس ساعات حتى انتهى. وما هو ذا يكذب قصة هذه الساعات الخمس وقد كان عبد القادر له صابطاً بالحيش ، احتفل حين موت حوله شيء الاشتراك في عنوان اختيار الفراء لإبراهيم عطا الله ، الذي كان يشغل وقتاً منصب رئيس أركان الجيش المصري. ثم انضم ، عقب الإزاح عنه ، إلى « الحرس الحديدي » وهو منظمة سرية تربط بالقصر ، بواسطة يوسف ورشاد طبيب الملك فاروق وموضع قفله. ولقد كانت هذه المنظمة الإرعابية مشرقة في يد يدي ، من المحاولة الفاشلة التي انتهت بحياة الزعيم الفردي مصطفي الجناسي في ٥ أبريل عام ١٩٥٨. وعندما بدأ عبد القادر يغير اتجاهه وتأثير أمية للماركسي الذي كان عذراً في منظمة حشوت ، قام زلزاله السائقون في لفظة السرية بأخباره انتقاماً منه. راجع أحمد حيروش - نسخة ثورة ٢٣ يوليو : ١١٢ ، ١٨٩ ، ٢٩٥ (مقالة شخصية مع يوسف إدريس عن عبد القادر طه ديسمبر ١٩٧٧) . وانظر كذلك حسن شاه ديوف إدريس الجبل (٢٧ فبراير ١٩٦١) .
- (٢) لم يرد ذكر الكلمة الحالية من هذه الصفات في مقالات إدريس السابقة على كتابة فن القصة القصيرة التي نشرها في مجلة «القصة» .
- (٣) وأعرض ليلى ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧
- (٤) نشر جزء من الكتاب - أول الأمر - في جريدة «المصري» . ولقد أثارت هذه جهود العالم وعبد العظيم أنيس ، في ١٩٥٤ ، على صفحات هذه الجريدة ، مناقشة حامية ضد طه حسين والنفاد ، فرد طه حسين على صفحات «الجمهورية» وبيّن رد النقاد على صفحات «أخبار اليوم» . وكان عبود العالم وعبد العظيم أنيس قد أطلقا طبعاً على كتاباتها صفة «شيوخ الأدب» . واستمدت إدريس نفس القصة في مقال «المصرية الجديدة» صباح الخير (٢٦ أبريل ١٩٥٨) .
- (٥) في القنالة لمصرية ، ص : ٤٨ . وتقول يوسف إدريس : في كتاباته ، عن بقضه الشديدي للطبقة المظلمة ، انظر على سبيل المثال : «كأنهم سيدوتون غداً» والجمهورية (٥ فبراير ١٩٦٦) ، ص : ١٠
- (٦) في القنالة لمصرية ، ص : ٢٧ و«لدمرة الحديثة» ، باسمها وتأكيدها للواقعية. استمررت لجموعة الكتاب الذين أسامروا عام ١٩٦٥ علة «القصير» ، يحيى حق ، فجر القصة : ص ٧٥ .
- (٧) في القنالة لمصرية : ص : ٤٠ .
- (٨) (مقالة شخصية ٢٧ يونيو ١٩٦٧)

(٩) نثر يوسف إدريس في عام ١٩٦٥ يله الحقيقة عندما أكد أنه أعد حصة كثيرة بحد مرحلة الرأفة الاشتراكية . راجع خلال شكوى يوسف إدريس ، حوار (بوليف - ديسمبر ١٩٦٥) ، وكتب شكوى عياد ، في عيش العلم ، في سياق عريضة قصص يوسف إدريس . نال : وإن الناس تملأ معاناة شديدة سلبية الطبقات الدنيا ، وعامل الجيش المتصلين من وقع الزلزال في حياتهم ليبدأون إلى التعليم ، يينا بأجأ أنشرون إلى الكفاح من هذا الجور ، ولكن إدريس اختر أن يصوره ، وقال كذلك . ومن يوسف إدريس قد تأثر بآثار غير قليل بصورة الأدب المألوف ، ومن الجليل إلى الإنسان . لجمهور (١٤ أكتوبر ١٩٦٥) ، ١٠ . وقد أكد في لفظ الجليل أنه ويوسف إدريس كانوا من خلال الداهية إلى الرأفة الاشتراكية والأناب المألوف في مطلع حياتها الأدبية (مقالة شخصية ، سبتمبر ١٩٦٧) .

(١٠) زينب محمد حسين ، وطل نثرت به . ، إضافة ، (١٧ مارس ١٩٦٦) .

(١١) شرح إدريس في مقال «الشخصية المصرية» ، صباح الخير (١٩ يوليو ١٩٦٩) ٣٤ - ٣٥ ، «علاقة بين الشخصية القومية والوطن التي كال إلى : وإن طية الإنسان المصري اسمها نزال ، إنه عقل دالما ... (عليا على الله) صنادا إلى الأصل لا يزال هناك ، (وكبرك نرج) تنكها الأكرس في اليوم ملايين وملايين من لرات ، يينا حصة يومية نود قربتها المصرية . إن الجالس لا يعرف طريقه إلى أينا . وكل الأكرس الأدبية التي تصور مساهمة عيلة حيا ... إلى أصعب وأمر أكيرا من أمانا الأكرس في الجسد الذي يمل الأبطال ويريد أنستم . إن الإنسان المصري يحرك بظلال واسع وعامل دالما أن يسفر ويكث . وقد ظل نكته (عمل قد لخال) ولكنه دائما يولول أن يجد الجلب الضمحل في المضافات التي تعلل بنا حياه . إنك إذا راقت التماس في لالأم والجلفار لوسجني (عجل) المرن أكرا ما يظن به . إن حياتنا كانت دالما علة وكثية ورفية وكذا دائما ناول أن نسلع كاتينا بأستنا . وطرقت في السيرة وألح طريق عوفة عزلة أنا قد نزلنا وأقتنا وعلينا إلى الأكرس ... إن حبة قصاص طبعه . إن له طرائق المكرة الرفيعة في رواية الأحداث . إنه لا يدع فرصة تمر إلى ويأتى وهو يركى ، ويملك وولف ما حدث له قصة ذات بداية ونهاية ومنجأت .

(١٢) فزاد دوار ، أو قال أول من كتب قصة مصرية ، الإضافة (٢٩ نوفمبر ١٩٦٠) ص : ٢٢ (١٣) يرحل شكوى أن قصص إدريس المكرة قبل الجيل الثال من الكتب الفاربعين المصريون - وود من الزهور عروس البدي ، وطار لاثين ، ويحيى على على سيل لقال - وذلك لانجامهم ، والطبقات الكادحة وكتشهم بترافع لغير الأصلية في الإنسان . ويضبط إلى ذلك أن تفرد إدريس في فن القصة القصيرة قد أنشد الحركة الرأفة المصرية من حبة نلطب الاختيارات السياسية نلطب كاتنا على حساب القصة الفنية . وأزدة الجلس في القصة القوية والقاهرة ١٩٧١ ، ٢٤٠ - ٢٤١ . وفي شكوى عياد من يوسف إدريس لأن «طبيعة الفنان الأصلية فيه لم تكن تصادفه على تحريكه القصص إلى تأريخ هتمية الإلهام مطلوب مدين . تجارب إلى الأدب والقد ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ٢٥٧

(١٤) الكاتب: يار - مارس ١٩٦٤ -

(١٥) يوسف إدريس «مناقشات في خطط التصنيع» الجمهورية (١٢ مارس ١٩٦٢) ، ١٠ - ١١ . لاسط إدريس أن التقاد كالأكرس مالوا إلى اعتبار البداية لقصيرة عيلة على الفقال ، وذلك على علة ، في رأي أكرس (مقالة يار ١٩٧٨) .

(١٦) «نحن كاج جميع عطف ... يسي لفرولة المانية ، بطلة الشعب والأمة والإنسانية جمعه» . زينب محمد حسين ، «مده الحياة» ، الإضافة (٣٠ سبتمبر ١٩٦١) (١٨) تذكر بكي وقلم هذه القصة بروية والأرض : عهد الرحمن الشاوي ، وكانت قد نشرت في حلق في مصطلحات هذه الجملة من «العصر» عام ١٩٥٨ .

(١٩) وأدأ شخصيات كانت مثقل في الكلي في المغرب من مثلية أي موضوع قريب من . زينب محمد حسين «بطل تأثر به» ، الإضافة (١٧ مارس ١٩٦٦) .

(٢٠) فلاح المدينة ، مركز الشرق الأوسط ، القاهرة . د . ت . ص : ١٠٩

(٢١) انظر على سبيل المثال . د . كوبرايك ،

H. Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel .

(٢٢) يتنايه موضوع هذه القصة مع تقليد أم عاشم ليجي حق .

(٢٣) إن هذا الموقف خير للفرار من به ، إن احتقاد إدريس ، جلفار تاريخية حبية . وقد كانت القاهرة بمثابة عان وصلة وندقي لاشغال التجار ، يروج بالهزات والمجيش . القاهرة انذ مدينة تجارية ، من ثم من يصبح زواي ، لذلك نجد كل شيء ليا مرضوا قايح

يمكن الحصول عليه نظير فن ، حتى أن عرف سرك الإنسان ومباهه . ذلك هو الأكرس الذي قتلت عليه الناعرة ، وأن خلال الأدباء والفيلسوفين لا شت لهما انتقادا في القرى . فقد كتبت قصة لم تنشر تدور حول امرأة طحوس خذبت إلى الكريت لصل ناعرة ، وهناك استوفت الدعاية واشترت حرية عريسيس ، وعندما عادت إلى حارتها لم يسلما أحد كيب مصطلحات توفير لال اللازم لشراء المرأة . وكانت في القرية لفتها الفلاحون ، أما هنا وهذا هو الفارق ، فإهم يقولون إن لفتنا مالا . (مقالة يوزيف ١٩٧٨) .

(٢٤) انظر . كوبرايك Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel الرواية المصرية الحديثة ، ١١٦ - ٧ .

(٢٥) النشاعة ، وروايات الفلال ، رقم ٢٤٩ ، دار الفلال ، القاهرة سبتمبر ١٩٦٩ .

(٢٦) المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧١ ، ص : ٥٨

(٢٧) «أولما كير كرس الحبار ، وحياته واستعان مستعتران كيون أم فويين ، وله في ركز كل من جلطة دم ، وصورة إذا نكلم نرج مجرحا مكموا مكموت الزاير إذا أقم قصه وشعر» . المؤلفات الكاملة ، ص : ٥٥

(٢٨) الفصل السابق ، ص : ٥٠ وذكرنا نية القصة بقصة فوكرا وما وراء ، في مجموعة قصص ويليام فوكرا . ميروك ، ١٩٥٠ ، ٧٨١ - ٧٨٠ .

Collected Stories of William Faulkner, Random House, New York, 1950, pp. 481-58.

(٢٩) ونسلك للرحلة الخلفة التي تصورها هذه القصص بالتطبع الذي يقدمه يوسف إدريس (قصة ، في قصص القرى) :

(٢٩) في البداية نرى مرحة رصد الواقع ، ولكنه رصد سائر وأدلة جلبد للقرية ، يعطف تماما من قصة عبد الرحمن الشراوي الأرض (٧) أما للرحلة الثانية فهي لخل منخلأ أكرا يمانية للقرية هي تحريك القرية ، كما في أسعد الجلس البدي (٣) يصحح القرية صيدرا للقصص الزمنية مثل «القصص الرمادية» ، (١٠ الراس) ، بروةالندة ، «لأن القامة لا تقيم» ، وهي قصص تدور في القرية وعند إلى المدينة أيضا (يزينة ١٩٧٨)

(٣٠) ملا فلاح ملحا ، «مسيرة يوسف إدريس إلى العدة الأدبية» ، نادي القصة ، أغسطس ١٩٧٠

(٣١) يشه يبيع سيد في «الحقة» والذكور عروس في «سنوزيم»

(٣٢) مقالة مع يوسف إدريس (يزينة ١٩٧٨)

(٣٣) مقالة مع يوسف إدريس (يزينة ١٩٧٨)

(٣٤) المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٩ ، ويمكننا أن نعد ذلك الفن . وأن أكرس الكبار - على حد قول يوسف إدريس - نجل كاتنا سائر . allegorie satire ر من عبد الناصر لقد ظهرت قصة «أكبر الكبار» في نفس العالم الذي سهرت به ، قصة ذي الصوت النحيل . يظهر من ذلك ما سمي لطلق الحول بالانجام الماعل لشراد يوسف إدريس إزاه عبد الناصر (مقالة مع سبتمبر ١٩٧٧) ، إذ يدع عاين من نقاش أدبية الصوت النحيل ، طلب يوسف إدريس من قرائه التصويت لصالح عبد الناصر في انتخابات الرئاسة ، وكتب من حقيقة نتائج الانتخابات في ظل نظام دكتاتوري مؤكدا أن مثل هذه الانتخابات تعرف نتائجها مقدما ، خلا تغير من شيء . وقال في عموه : «جالد عبد الناصر ، أي أرى فوق رئاسة الجمهورية وكل المناصب الرعية» ، إنه ليل أي شيء» زعيم شعب ، أن يقيقه هذا الشعب وسقه في الحياة الحرة الكرية . ولما لالأسأ في رأيي ليست انتخاب نيل الجمهورية . في السألة أن يتخب الشعب نفسه وزواده وزمته ، أن يتخب أمانيه ومستقبله .. هو انتخاب الحياة نفسها ، الحياة لراشانا وملادنا وأبنائنا (الجمهورية ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٢٠)

(٣٥) والقلم الرأف - قد رأى في إدريس - نظام بيني على التنازع ، يخلو من الرحمة لا سبل للكتب لادى وهو يستمر الجروب الخيرية - حيا في الإنسان .

(٣٦) مقالة مع يوسف إدريس يونيو ١٩٧٨

(٣٧) التنازع ، ١٠٥ - وارن - أليجا - «والشمس لاشرق ليلة» ، (أول أكتوبر ١٩٦٦) ص ١٣ .

(٣٨) بيت من لحم عبد الحكيم القاهرة ١٩٧١ ١٢٢ وانظر كذلك «دقيقة مع انفس حله لرا» ، الأكرام (٢٣ أبريل ١٩٦٦) ص ١٣ .

الحلقة المفتوحة



القصة القصيرة المصرية

يجاول هذا المقال الاقرباب من العالم الفنى ، لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية . يثقلون الظاهرة واضحة في تاريخ الأدب المصرى الحديث بعامة . وفي حركة القصة القصيرة في مصر خاصة . اتفق البعض على تسميتهم «جيل الوسط» . في حين ذهب آخرون ومنهم الدكتور لويس عوض إلى اعتبارهم «الجيل المدهش» . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والتقدية بهم . دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد حلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة في مصر . نحال نتائجهم . ونقارن بينه وبين ملاحظة مدته . هم من آثار فنية . أو تلمس خطوات التطور الفنى عندهم - إن وجدت - ولم تكن موجودة عند من سبقهم . ونجدد في أن تقدم لنا - في النهاية - حكماً علمياً سليماً على مآبدهره . ونحدد موقفهم الطبيعي : وحجمهم الحقيقي بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة في مصر .

سيد حامد النساج

ومناك كتاب (المجاهات القصة القصيرة في الأدب العربى المعاصر في مصر) للدكتور السعيد الورق ، وقد صدر ١٩٧٩ . أى بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويترجم - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قضايا جديدة أو زوايا جدد مبتكرة تتصل بهذا الفن ، أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل ، أو أن يلقى الضوء التقديري على كتاب لم تسلط عليهم الأنوار ، أو أن يتنبه إلى هذه المجموعة المفضلة ، ليقول رأيه الموضوعى ، أو يستوقفه ظاهرة فنية معينة ، أو قضية اجتماعية ذات تأثير في «شكل» القصة ، أو فى لغتها ، فيجعلها شغله الشاغل ، أو موضوعه الأساسى . لكنه بدلاً من أن يفعل شيئاً من ذلك كله ، واح يكرر أحكام سابقه من النقاد والدارسين لأنه اعتمد اعتقاداً رئيسياً على جهودهم . ويصنع كل النتائج التى توصلوا إليها . ونظراً لأنه أهتم بعرض تاريخ القصة القصيرة فى الأدب العربى القديم والوسط والحديث والمعاصر حتى سنة صدور كتابه ، فإنه سوف تلاحظ أن أحكامه متناقضة ، ومضطربة . وأن مفهومة الاتجاه غير واضح ، فأصبحت الاتجاهات متداخلة لديه ، والملاحح الفنية مملوسة ومشوشة ، فضلاً عن كثرة عدد الذين ورد

من ذلك مثلاً أن الدكتور الطاهر أحمد مكى في كتابه (القصة القصيرة - دراسة وعتارات) لم يشر إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى فى القسم الثانى من كتابه - الخاص بالمناذج - باختيار قصة «فراعان» محمد أبو المعاطي أبو النجا . أمّا فى ثانيا الكتاب ، فإنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة التى يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الظروف التى أحاطت بهم . والدوافع الكامنة وراء إغفالهم .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المألة . وبخاصة أنه عرض لتاريخ القصة القصيرة فى الأدب الأوروبى القديم والحديث . ثم تناول نشأتها وتطورها فى الأدب العربى (من ص ٧٧ : ٨٩) والقصة فى العالم العربى (٨٩ : ٩٥) . ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب لتقول : ما لها وما عليها . فى حين أن القسم الثانى من الكتاب وعنوانه (عتارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب (٩٧ : ٣١٢)^(١) لو أنها شغلت بقضية هؤلاء ، أو بقضية فنية أو موضوعية ، ولقدمت شيئاً جليداً بالفعل .

وهل كان لهم - مجتمعين أو منفردين - طعمهم الخاص ، ونكهتهم الحزينة ؟ بحيث نستطيع الإشارة إلى الواحد منهم عندما نقرأ مجموعة قصصية له ، أو حتى قصة قصيرة له . وأغريباً ؛ هل يتساوى حجمهم الفني والتأثير مع حجم القصص التي يثيرونها ؟ ! لن يجيب المقال عن هذه التساؤلات ، وإنما هو يفتح الباب لمناقشتها ، والوقوف عندها ؛ ويدعو النقد والباحثين إلى تناولها .

ولعل أول مايلفت نظر الباحث في هذا الظاهرة ؛ هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب من ناحية ، وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينيات من ناحية أخرى . بمعنى أنهم عاصروا جل كتابها . بدءاً بأحمد خيرى سيد وعمود طاهر لاشين ويحيى حقي وعمود تيمور وعمود البهوى وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينيات .

ثم إنهم لم يتفرقوا عن كتابة القصة القصيرة . منهم من احتفظ بنمط فني واحد ، في كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد في الشكل ، والارتفاع بأسلوبه في التناول والمعالجة .

وما لا يعني أن كلاً من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر ما لا يقل عن خمس مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة في هذه الصحيفة أو في تلك المجلة .

إزاء هذه الملاحظة يصبح لزاماً على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة في مصر ، أن يسلطوا على تناول ماأبدعه هؤلاء الكتاب ؛ بقصد جلاء ما في نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعياً ، بدلاً من كلمات العطف والإشفاق التي تتدفق عندما يذكر واحد من هؤلاء .

ونحن لانتقبل القول بأنهم «جيل الوسط» ذلك أنهم لايشكلون - مجتمعين - جيلاً واحداً بالمفهوم المحدد للجيل . كما أن هذا لايسهم مع أقرانهم ،بعضهم يبرو على الحسنين عاماً مثل عبد الله الطوخي وأحمد عادل وأمينة ويان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد ، بل إن منهم من أشرف عليا .ولربما يكون قد تجاوزها . ومعتظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومن ذلك لأن أحمداً لم يقل إن يوسف إدريس واحد من جيل الوسط بهذا المعنى . ومن ثم فإنهم بمثابة «الحلقة المفقودة» . تتباين أعمارهم . وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ومحاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكروا - صالح مرسى ، وعبد الممن سلم ، وعبد الوهاب هارود ، وصبرى موسى ، وعبد الفتاح الجمل ، وسليمان لياض ، وفاروق منيب ، ومحمد أبو العاطي أبو النجا ، وكامل مرسى ، وصالح حافظ ، وعبد السميع عبد الله ، وعبد سالم ، وصبرى العسكري ، وفلاح حسين ، وعظمتو عبد الرحمن ، وعزت نجم ، وسيد جاد ، وعطار العطار ، وبدر الديب ، وبدر نفقات ،

ذكرهم من كتاب القصة القصيرة ، فيما عرض لهم وهم أكثر من ثمانين كتاباً تحت عناوين : الرومانسية الأجنبية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الأجنبية - الواقعية المتخائلة - الواقعية الفلسفية - الواقعية التحليلية - الواقعية القردية - ما بعد الواقعية - ما فوق الواقعية . يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزاً ملحوظاً من الكتاب بلا داع مقبول . (انظر الكتاب من ص ٢٠ : ٩٣ وهو نقل خاطف وسريع عن غيره دون الإشارة إليهم بشكل متعمد) . وما يهنا هنا هو أنه لم يثني على كتاب الحلقة المفقودة .

وفي رسالة أحمد منصور الزهبي (التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر) اهتمام بالغ بإدوار الخراط ويوسف الفاروق ويحيى حقي ويوسف إدريس وجيبي عوط . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم محاولات محمد حافظ وجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العزيم ويحيى طويبا ، من أمثالهم المدارس بكتبا القصة القصيرة الشباب . وذلك في ضوء التيارات والمراحل التي حدها ليبحث : المرحلة التعبيرية الأولى - المرحلة التصويرية الثانية - التيار التجريدي - تيار اللا مقبول والمبت .

وتمة كتاب لأستاذ يوسف الشاروني «القصة القصيرة : نظرياً وتطبيقياً» لم يثني فيه عند هذه الظاهرة . ولم يشغل نفسه إلا بالرجوع إلى الرواء ؛ حيث أوريا من ناحية ، وحيث مصر والأدب التقليدي من ناحية أخرى .

وهكذا يبدو الموقف في معظم المؤلفات التي اقترنت من فن القصة القصيرة في مصر . والتي كتبت باللغة العربية ، وإن كان هذا لايعني أن الأستاذ يوسف الشاروني كان يكتب بين الحين والآخر مقالاً عن مجموعة قصصية أو عن رواية ، لواحد من كتاب هذه المجموعة لكنه كان يتناول العمل تناوياً جريئاً بعيداً عن باقي هذه الحلقة . وربما منفصلاً عن النتاج الآخر لنفس الكاتب .

ومن ثم كان الباعث لتناول هذه الظاهرة ، ولإعجاز نماذج من كتاب مجملها . حتى استكمل ماقدمت في هذا المجال . وبخاصة أنني أهدت إلى ذلك حين كنت أذكر «أن جيلاً وسطاً من كتاب القصة القصيرة» ، ثم يتل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر يغفل تماماً^(١) . وقد بدأت فعلاً بنشر مقالات متفرقة عن بعض كتاب هذه الحلقة^(٢)

ولايخفى أن هذا المقال لن يحقق كل مااستهدفه ؛ وإنما قصاره أنه يحمل دعوة إلى ضرورة قراءة نتاج هذه المجموعة من الكتاب ككل . في محاولة لمعرفة : إلى أي حد كانوا مغلوبين حين هجرتهم الدراسات والبحوث ؟ وهل هم على حق في اتهام النقد والدراسات بتجاهلهم ؟ ثم - بعد التأمل والدراسة - ماالذي أضاعوه - حقيقة - فنياً وماهو الجليدي في أدواتهم ووسائلهم التي توسلوا بها في التعبير عن مواقفهم ؟ !

الأدبية والفنية كانوا يترقون بمجموعات أصدقاتهم وزملائهم ، أو يعرضونها عرضاً لا يتخلل من الجمالة المبالغ فيها .

ومن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطوشي وصبري موسى وصالح حافظ وسعاد زهير وعبد الفتاح الجبل وعبد الفتاح زرق وصالح مرسى وأحمد عادل وعبد السمیع عبد الله ولهمی حسن وعبد المنیم سلم وفاروق منیب والكتابات الثلاثی لریطت أنماهن عیفتی «سواء» ودهروزالویست ،

أما من لا يرتبط - عسلیاً - بالصحافة إلا ن مظاهر «الشكلية» ، والنظرة الحریة الفسبقة ، والرؤية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لا ديمقراطی فی السیاسة والثقافة وبجالات الفكر والفن - وسیطرة مناخ عسیتین علی شؤون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جسیماً - تشكل المناخ الذی صق الظاهرة ، وأسهم فی تبتیها وزوسنعا ، لدرجة أنها أصبحت لدى البعض حقیقة واقعة ، ولذا فإن التعامل المباشر مع التصور ، هو الوسيلة الوحيدة لضمان حیادیة النظرة ، وموضوعیة التقییم . ولعلقة «الجلیدة» الذی تقدمه هؤلاء الکتاب ، فی ضوء ما تقدمه ، وما كان يقدمه ، جیل الزواد أولاً ، ثم من تبهم ، حتى جیل الستینات والسبعینات .

والتركیز - فی البداية - علی دراسة «الشكل الفني» ، وبناء القصة القصيرة عندهم ، أمر لازم وضروری . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وسمیم الفني والاجتماعی اسماً . فقد یظهر التعامل مع البیئة الفني لقصصهم لونا من التاییز . وهو المجال الذی یبغی لهم أن یظهروا فیه تفرداً وإمجازاً . حتى تكون لهم صلاتهم الخاصة التي لا تجلهم نسخاً مكررة من سيقومهم من الکتاب . والذي نیز جیل الستینات هو «الشكل» ، والبیاء ، واللغة ، والمفردات ، والرموز ، وكل ما یصل بما یسی المهار الفني ، أو التصمیم الخندسی .

والذی یجمل الوقوف عند «الشكل» ضرورة ، أن کتاب الحلقة المقفولة جسیماً ، عاشوا وكتبوا ونشروا مع محمود تهمز ، ومحمود الیادی ، یحیی حقی ، وسعد مكاوی ، وعبد الرحمن الشرعادی ، ونجیب محفوظ ، ولعلی غانم ، وعبد عبد الحليم عبد الله ، وعبد الحمد جردة السحار ، وفیرهم . فیرهم وعاشوا وكتبوا ونشروا مع الکتاب المتمیز فی القصة القصيرة «یوسف إدریس» . الذی هو من نفس الجبل ، بل إن منهم من یكرهه ساء وقد تناول هؤلاء جسیماً ولقنا الاجتماعي بشكل أو بآخر ، بل إنهم لم یترکوا لطفیة من قضایا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصری الفلاح والمعامل والبرجوازی ، إلا وعبروا عنها فعیماً مغلوطة القيمة من الناحية الفنية .

وبناء القصة القصيرة - فی تصوری - يبدأ بـ «عنوان القصة» . جلیته . کیفیة ترکیبه . دلالة علی شخصیة ، أو الحدث ، أو المكان ، أو الزمان . انقلع مع الجبر النفسی العام للقصه . درجة الابتکار والخلق الیه . إلى غیر ذلك بما ینبئی الانتماء إلیه . ذلک أن بعض الکتاب یحرصون علی أن یكون العنوان «للتقوی» . فی حین یضمه آخرون «للتشویق» . ینتا تلعب جیاعة أخرى إلى أن یحمل العنوان «الهدف» من

وفاروق خورشید ، ونجیة الصالح ، وجازیة صدقی ، وصوفی عبد الله ، وسعاد حلمی ، وعبد الفکار مكاوی ، ونعم عسلی ، ویس الیومی .

ولیس من شك فی أن عوامل متعددة أسهمت فی عدم اقتراب التند والدراسات الجامعیة من نتاج هذه الحلقة القصصی . یقف فی مقدمتها غلبة اتجاه نقدی واحد فی فترة ما ، لا یلبث إلا إلى ما یضیق ورویتة وعقیدته . ومن ثم فإنه یضلل - عامداً - کل مالا یدعم هذه الرؤية ، أو ینسجم مع هذه العقیدة ، أو یشیر بهذه الدعوة ، وما یلیث أن یضیه اتجاه آخر مناقض له ، فینخذ لنفسه موقفاً مثابياً . ویشتیع - هو الآخر - لأنصاره . عندئذ ، تناح الفرصة كاملة لإغفال الکتاب الذین قد لا یشیعون هذه الجماعة أو تلك . أو قد لا ینضمون إلى هذا الحزب أو ذاك . أو اللین یصورون أنهم یصنعون للفن الصادق ، ویستندون إلى معايير فنیة ، یزعمون أنفسهم بها ، ویسرون علی هدیا ، ویسرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم ، وقضایا واقعهم الذی یمیشون فیه .

یأتی بعدئذ - اتیار بعض النقاد بالأدباء الأعلام اللامعین فقط . فا أكثر ما كتب الذکور لویس عوض عن نجیب محفوظ فی الروایة ، وعن صلاح عبد الصبور فی الشعر ونفس الشيء بالنسبة لیوسف إدریس فی القصة القصيرة ، ولعمان عاشور فی المسرح ، وماشابه ذلک . وإذا كان من حق ناقد یبینه أن یجب أن یدعو لکتاب بعینه أیضاً ، فإن الموضوعیة العلمیة تستلزم الإشارة إلى معاصریه ، ودراسة نتایجهم ؛ وقول كلمة عادلة فیا یجهدون من أجل تفهیمه . وإذا كان البعض یری أن النتاج الجید - فقط - هو الذی ینبئی أن یضع للتحلیل والدراسة والنقد ، فإلی أزعج أن النتاج الآخر ینبئی أن یتعامل معه الناقد ، لثبیت أوجه القصور والضعف ؛ ولتجلیة بعض جوانب القوة . إذ یلزم - عند سیادة حركة نقدیة نشطة وصمیمة وواعیة - أن تتعامل مع النتاج المعاصر لها کاله . بل إن النتاج الضعیف - من وجهة نظر البعض - هو الأول بأن یوجه ویمیم ، وتوضع أمامه المعاییر الفنية الثقیة السویة .

لكن الموقف كان مختلفاً تماماً . وهكذا تحول معظم النقد لحو الأعلام الآحاد .

والمرکوف أن معظم الدراسات الأكادیة ، والبحوث الجامعیة ، ورسائل طلاب الدراسات العلیا ، سارت علی نفس الدرب . بل إننا نلاحظ أن النقاد الشباب لم یکتفوا أنفسهم عتاء الکشف عن أخطاء جدد ، أو مشقة البحت عن غیر المشهورین من الکتاب المعاصرین . وكأننا قد أصبحوا یکسل عقلی وعلمی ، إذ یکفل الواحد منهم بقل ما ساق أن توصل إلیه غیره⁽¹⁾

وقد یكون اشتغال عدد کبیر من کتاب هذه الحلقة بالصحافة ، واحداً من الأسباب التي ساعدت علی اختفاء صورتهم من للقلقات والدراسات النقدیة الجامعیة . وهو أمر یدعو - لأول وهلة - متعجباً للدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسین یظنون إلى أعیالهم القصصیة علی أنها کتابات صحفیة جیدة لیس أكثر . وبخاصة أن زملائهم من الصحفیین من یحرون الصلحات

القصة ، أو فكرتها المهورية . وقد يكون عند جماعة واسعة مثيراً للغبابة والدعشة ، حاملاً للغموض .

ثم يأتي دور «جملة الابتداء» . وهي التي تضيئ إلى الأثر المراد إعطاؤه . وتقود القارئ - إن لم تكن تلغزه - إلى الإقبال على مواصلة قراءة القصة القصيرة . والجملة الأولى فيها ذات أهمية خاصة بهذه الصورة ، إلى الحد الذي قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه ، في ضوئها وعلى أفهامها . وليس غريباً أن نقرأ أقوالاً كثيرة لعدد من نقاد القصة القصيرة ، يؤكدون فيها على أهمية جملة الابتداء . بل إن منهم من يذهب إلى أن الكاتب إذا فشل فيها ، لن يتحقق له النجاح في القصة كلها .

ولتختلف الحال مع «الشخصية القصصية» كثيراً . إذ تبدأ مع اختيار الكاتب «اسم» الشخصية . وحلقه ودكاهه في الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية ، أو مع مستواها المادى ، أو الطفاق ، أو النفس . وارتباط الشخصية بالبيئة ، وبالمرئيات من العادات والتقاليد . هذا إذا كانت القصة القصيرة تدور حول شخصية مهورية . أو تسلط الضوء على جانب من جوانبها . والجديد الذي تكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التي قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعها بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يحظى به التراث القصصى من شخصيات فنية . والموقف الذي نمرعه . والفكرة التي عملها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا المنصر الفني من عناصر بناء القصة القصيرة .

والمحدث ، في كثير من القصص القصيرة هو المهر الذي تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للمحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أي حد يختلف ماقدموه عما كان يقدمه الكتاب الآخرون ؟ ذلك من حيث درجة واقعية الحدث ، وسوى مقبولته . وفن الكاتب في تجسيده وتصويره وليلوته . وهل يعرضه علينا كاملاً جاهزاً أم إنه يدعه ينمو ويتطور أماناً نوعاً طبيعياً وتطوراً حقيقياً ؟ والزمن الذي يستغرقه الحدث . وهل هو زمن خارجي أم إنه زمن نفسي داخلي ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتصادم الحدث ثم المضمون الذي يشر إليه . والأبعاد التي يتجملها .

أما «الصراع» فإنه يمدنا بالفوج ، والاتجاه ، ويعطينا الإحساس بمنزى القصة ، وهدنها والمجرى الذي تجري فيه ، وقد أصبح بمثابة العمود الفقري في بعض القصص القصيرة الحديثة^(٥) . بمعنى أن يكون هاما وخيطراً بالنسبة للشخصية أو للشخصيات . وهو الذي يساعد على درامية الحدث ، ويضفي على القصة القصيرة حيوية وحرارة . ومعروف أن الصراع قد يكون صراعاً خارجياً ، وقد يكون داخلياً .

هناك أساس آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناه فنياً . ألا وهو مبدأ «الوحدة» : وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ووحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لايشد عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لايسمح بتوزيع اهتمام القارئ ، حيث ينبغي أن تثير الفكرة الأساسية الاهتمام بمجردنا دون نظر أو اعتبار لأي تعقيد آخر . والفكرة هنا لا تؤخذ في ذاتها على أنها منبع رئيسي للقصة القصيرة ، فإنها - يجب أن تأتي من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع عن الحادثة . كما يجب أن تكشف عن الشعور الذي يود الكاتب أن يجعله لنا عن طريق القصة القصيرة وهذه النقاط الثلاث هي أكثر المتابع حسباً حيث تشق القصة القصيرة .

وبعد الوصول إلى تلك «الوحدة» من أعقد المشاكل في كتابة القصة القصيرة . فضلاً عن أن إقناع هذا العمل ، وعملية تكييف الوسيلة للغاية ، تمنح القارئ لهذه الجالية خاصة . وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، وبطل محافظاً عليها إلى آخر كلمة في القصة القصيرة .

ولما كان الباحث في القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وتراكيب معينة . كما هو الحال عند محمود تيمور ومجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمود البديوي ومحمد عبد الحليم عبد الله وإبراهيم المصري ، فإن الأمر يقتضى معرفة موقف كاتب هذه الحلقة من «اللغة القصصية» الفنية ، إنها الوسيلة الخطيرة التي يتوسل بها الكاتب ، والأداة الوحيدة التي يستعين بها ويشتد عليها .

ولكي يظل الباحث بعيداً من أية مؤثرات خارجية ، ينبغي أن يكون تناول مثل هذا الأصول والأبعاد الفنية ، بعيداً عن الاستناد إلى أقوال الكتاب ، أو استشهاد بأقوالهم التي يثرونها هنا أو هناك ، للدعابة أو للإعلان . إن هذا الإصرار إلا الأفعال الشديد للنقص القصيرة في حد ذاتها . إذ إن الطريقة الصحيحة والممكنة ، هي تأمل القصص القصص القصار تأملاً عميقاً ، والاعتناء إلى لغة كل كاتب بمن قد يختارهم الباحث نماذج وأدلة يستعين بها في دراسته .

يقى - بعد ذلك - المحرص على معرفة مدى استفادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التي طرأت على «تكتيك» القصة القصيرة . ومجرباتهم في استخدام أدوات مبتكرة . للثورة على «الشكل» التقليدي المروف . وبخاصة أنهم شاهدوا ملاعب هذا الثورة في قصص نجيب محفوظ بعد ١٩٦١ ، ويوسف إدريس بعد ١٩٦٧ ، وإدوار الخراط ، ثم محمد حافظ رجب ، وكاتب القصة القصيرة في الستينيات ثم السبعينيات .

وأظن أنه بعد التعامل الموضوعي المباشر مع نماذج من قصصهم ، قد تتاح فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة . ولأننا قد سبق لنا دراسة عدد منهم بشكل منجم ، فإننا سوف نقف في هذا المقال عند ثلاثة - وثمة حقيقة تجدر الإشارة إليها . هي أنه هناك داخل إطار هذه الحلقة من حاولوا اختراق الأسوار المنعقة المحيطة ، وانتزعوا الأقلام التقليدية والدراسات العلمية ، وبوسائل فنية ، وبتميز خاص جسدهته قصصهم القصيرة فلم يعد ثمة من يدعى منهم أنه مقلد (صبري موسى - عبد الفتاح الجمل - محمد أبو المعاطي أبو النجا - عبد الفتاح رزق) . لكن عدداً آخر لم تمكنه قدراته الفنية من أن يتفلق بعيداً عن

أمر تقليد الذين سبقوه دون أية إضافة فنية حقيقية ومؤثرة.

١ - عبد الله الطوشي:

تثير دراسة القصص القصيرة التي كتبها عبد الله الطوشي مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد. ألا وهي أنهم كانوا يميلون نشر القصة مرة وأخرى، مع تغيير في العنوان مرة، ومع احتفاظ به أخرى. واقتصر هذا الصنيع على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن في أدبنا الحديث.

وتبين من جاء بعد من الكتاب، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة، مادامت القوى الإبداعية نشطة وبقوة، ومادامت هناك قدرة على إعطاء الفن والفكرى! ومن بين كتاب هذه الحلقة، يقف عبد السميع عبد الله وعبد الله الطوشي في الصدارة تجسداً لهذه الظاهرة التي لا تكاد تلتها عند غيرهما.

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان (عصافير) ١٩٦٣. وكانت تضم تسع قصص قصار هي (عصافير، شراق، الآلة، مطر، فقدان طفل، غصة الذئب، دفة، صفارة، شهامة). ويغضب القارئ بأن هذه القصص موجودة بشكل مباشر جداً، وبأشهر غير مباشر، ضمن مجموعته الثانية (الجدار) التي أصدرها في أواخر ١٩٧٩. وكأن الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييراً في الأدوات الفنية، وفي الرؤية.

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً بالنظر إلى مايفعله عبد الله الطوشي، فهو ظاهرياً أصدر ست مجموعات قصصية

(١) داود الصغير ١٩٥٨

(٢) في ضوء القمر ١٩٦٠

(٣) الخلل الأسود ١٩٦٣

(٤) ابن العالم ١٩٦٥

(٥) بحر الذنوب ١٩٧٣

(٦) رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦.]

لكن الملاحظة الثامة لا كتب. ومقارنة قصص المجموعات بعضها بالبعض الآخر. وتنتجها وتصنيفها. كل ذلك يكشف عن أنه في النهاية - لم يكتب - فعلاً - سوى مجموعة قصصية واحدة - في أفضل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة. ثم ما لبثت هذه القصص أن ارتدت أكثر من ثوب. وقدمت في أكثر من موضع. أو في أكثر من مجموعة على وجه التحديد.

هذه - على سبيل المثال فقط - تمحص نشرت بنفس العنوان:

• «الفانوس» نشرت في ثلاث مجموعات هي: (داود الصغير) و(في ضوء القمر) و(ابن العالم). مع ملاحظة أن المجموعة الأولى صدرت في ١٩٥٨، وبعدها بعامين ١٩٦٠ صدرت المجموعة الثانية.

• «إصاصة الرجل الكبير» نشرت في ثلاث مجموعات هي: (الخلل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى).

• «الموتوسكل» نشرت في ثلاث مجموعات هي: (الخلل الأسود)

و(ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى).

• «داود الصغير» نشرت في مجموعتي (داود الصغير) و(ابن العالم).

• «الرجل الذي سحقه» نشرت في مجموعتي (الخلل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى).

• «الصورة والصيد» نشرت مرة كقصتين منفصلتين في (في ضوء القمر) ثم كقصة واحدة في (رحلة الأيام الأولى).

• «على القعد الرخامي» نشرت في (الخلل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى).

• «العاصفة» نشرت في (بحر الذنوب) و(رحلة الأيام الأولى).

• «في شارع السد» نشرت في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) بنفس العنوان ودون تغيير يذكر على الإطلاق.

• «أولجنش» نشرت كذلك في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم).

• «الذئب» نشرت أيضاً في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) وإن كان في الأولى قد قدم للقصة مقدمة يشرح فيها ماحدث له مع بطلها «دم صالح».

• وهذه نماذج لقصص لم يتغير إلا عنوانها فقط عندما أعيد نشرها:

• قصة «الرجل المثلث» في (الخلل الأسود) هي بينما قصة «حلمة عشرة» في (ابن العالم).

• قصة «وردة» في (في ضوء القمر) هي بينما قصة «وردة نابت» في (ابن العالم).

• قصة «الطفل والعالم» في (الخلل الأسود) هي هي قصة «شا.. جا.. رة.. شجرة» في (ابن العالم).

• قصة «في ضوء القمر» في مجموعة (في ضوء القمر) هي بينما قصة «رحلة الأيام الأولى» في المجموعة التي تحمل هذا العنوان.

• قصة «الخلل الأسود» في (الخلل الأسود) هي بالحرف قصة «الرهب» في (رحلة الأيام الأولى).

• قصة «لحظة ضعف» في (بحر الذنوب) هي نفس قصة «سباق مع القدر» في (رحلة الأيام الأولى).

• قصة «من منا لا يعرف شمس» في (بحر الذنوب) هي قصة «كوميديا في أولويس» في (رحلة الأيام الأولى).

وأحياناً لا تكون المسافة الزمنية بين صدور المجموعة القصصية والأخرى مسافة طويلة ومع ذلك فإنه يبعد نشر ثلاثة أرباع قصص المجموعة الأولى ضمن المجموعة الثانية وقصص المجموعة الثانية للمبتدئة يفسنها المجموعة الثالثة. وهكذا. في هذا نراه قد فاق كل ما كان يقدم عليه الرواد من أمثال محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين. دون مبدد موضوعي صائق. وبلا داعي في مقبول

يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاثاً . مبتدأ وغير ، أو صفة وموصوف ، أو مضاف ومضاف إليه : (الرجل المظلي . الخلل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة) .

وكل عناوين قصص عبد الله الطوشي سهلة . لاحتياج من الكاتب عنه في تأليفها وتركيبها ونمائها . كما أنها لا تثير دهشة القارئ أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان . فعنوان مثل (الكلب عصف لطيفة) (١) يوحى بالحدث ويصرح بالشخصيات الرئيسية ، ولا يتطلب الأمر من القارئ إلا معرفة كيف تم الحدث ، والملايسات التي أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولاً ثم قارءه من بعده . وهذه هي السعة التي اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة المصرية . وهو في الأغلب الأعم من قصصه ، يرونها بضمير الشكل ، ويجعل الراوي هو البطل (في صوره القمر ، الصورة ، الضئيل ، هدد .. لا .. انتهاء ، سبع في قصص ، الفانوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المظلي ، على المقعد الرماني ، ابتسامه الرجل الكتيب ، أو جليش ، داود الصغير ، الذئب ، سباق مع القلندر) وغيرها من القصص .

وهالحدث في قصصه القصيرة يقدم عن أنه تم في الماضي . وهذا هو الذي يفرض لنا استخدام الكاتب للفعل الماضي بشكل مسرف . معظم فقر القصص تبدأ بـ (كان - كنت - كانت) ، (قال - قلت - قالت) . ومن ثم كانت الغلبة للبدائيات التقليدية في قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا عدد محدود من القصص . مثل (على المقعد الرماني ، إلى أين ، الأرب ، الرجل المظلي ، المروسيكل ، الخلل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذي ضحك) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (شخص واحد فقط ، ظل جالساً إلى مكبة الصغير في ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع بالخبر . الخبير أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصبح باحثان شديدي زوره ، فاضطر إلى الرقاد في المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال اللوزتين . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المطل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث على الفور نشاط مفاجئ فيه . الموظفون ذكروا مكانهم وراحوا يلقون شللاً في الشجرات وعلى السلام وفي الطرقات ويتلفون : متى يزورون المدير في المستشفى وأين يلقون قبل الزيارة . واحد فقط في كل هذه الضجة ، ظل جالساً إلى مكبة في جرح لا يتحرك . كان يربص خليل . كان يربص خليل يلقو نفسه ولد أخته الحيرة : هل أزوره أم لا أزوره) (٢) .

الراوي ليس هو البطل . ضمير المتكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تنوّد إلى الثانية ، والثانية تنفض إلى الثالثة ، وهكذا . والحدث يتطور أمام القارئ وليس بعيداً عنه ، وكأنه يشارك في صنعه . قلماً نجد للنمل الماضي (كانه السيطرة التامة . عنوان القصة منسجم مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية) .

ولا يسرى هذا الحكم على كل قصص عبد الله الطوشي القصيرة . ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طرفة أو أحنونة ، ولا يعطيها ما هي أهل له من الصبر ، والمناة ، والاحضال الواجب ، ولم يبيح لها من الأدوات الفنية اللازمة للقصة

وإذا كان البعض يتصور أن من حق الكاتب (استئثار) ما ينتج من قصص ، فإن لنا الحق أيضاً في أن نزع أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوشي قليل جداً ، في فترة طويلة جداً قوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا أن قصصه تدور في دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية ، وأن الكاتب لا يمتلك القدرة الفنية على الاستمرار في الإبداع للتجديد ، والخلق المذكر ، والتطوير الدائم . فهل نصب معين التجارب والخبرات ؟ أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والحلاخج والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجتها فنياً ؟ أم إنه نوع عامن تصور القارئ في غفلة لا يبي ولا يتذكر ؟ !

الواقع أن الإجابة بالنفي هي الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارئ . إنه يقبل على قراءة القصة ليطلع على خيرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاغة صياغة لم يطلع عليها من قبل ، وليعاش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تعرض له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيها هذا هذا ، فإنه لا شك منصرف من القصة ، مبتدع من الكاتب . فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هي القصة ، بدءاً بنمائها ، ثم بدلتها ، فشخصيتها الرئيسية ، ثم الموقف الأساسي فيها ، حتى كلمات النهاية ؟ !

وبالنظر فيما قام به عبد الله الطوشي من تغيير عناوين بعض قصصه ، فإننا نلاحظ أنه لم يوفق . إن تعديل العنوان يكون مقبولاً في حالة ما إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقاً وانسجاماً واتساقاً مع موضوع القصة ، وهدفها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا ننتهي أن شيئاً من هذا لا يتوفر في كل القصص التي تناول الكاتب عناوينها بالتغيير . في حين أن العناوين الأولى هي الأكثر توفيقاً من الناحية الفنية والموضوعية . وهي أبعد عن أن تكون مباشرة ، وصرحة في الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عدداً من المرات فإنه لا يفي - في اعتقادي - إلا الرغبة في إثبات الحضور ، دون الاحتفال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو موضوعية . إن عبد الله الطوشي لم يفرغ للقصة القصيرة ، كي يبعث وقتاً وكرراً وبمباشرة ، لكنه وزع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفي ، والمقال الصحفي الأسبوعي ، وأدب الرحلات المرتبط بتلبية رغبة الصحافة أيضاً .

ودغم وضوح هيمنة المناخ الصحفي على كتاباته ، فإننا نجد أنه لم يخضع لهذا الجرح في اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التي أصدرها . ذلك أنه لا يسعى وراء الإثارة ، وإن كانت الصحافة قد أثرت في لحنه إلى حد كبير . وفي شخصيات قصصه التي اختارها . وفي بعض المواقف الطريفة التي دارت حولها القصص .

وغالباً ما يكون عنوان القصة دالاً على الشخصية المحورية فيها : إنساناً أو حيواناً أو جاداً . (الأرب ، الصورة ، الفانوس ، المروسيكل ، المصغور ، لبة ، داود الصغير ، رودة) وقلماً في العنوان تمييزاً عن موقف ما أو حالة معينة (سبع في قصص ، هدد .. لا .. انتهاء ، حلقة ضئيل ، الطفل والعالم) . ولا ننظر لديه بالعناوين المطولة . فهو يؤثر ألا

وإذا ما اقتضى الحال أن يعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم ، فإننا لا نجد خصوصية لهذا المكان أو تلك البيئة . إنه لا يجعل للمكان شخصية وعلما ، ولأنه يتناول هذا المعنى بسرعة وخفة ، فإنه يصبح - هو الآخر - سطحياً لا قيمة له . إذ تشابه عنده الأماكن ، وتندمج البيئات (١).

أما لغة الكاتب فإنها متأثرة بالأساليب الشائعة في الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من شوائب . وعدم صحة في كثير من الأحيان . وهي لغة لا تستلزم جهداً وعناء . وهي لا تتطلب إيماناً في الاختيار والانتقاء والانتخاب ، ولا تحث على الصياغة والتزيين . ولا تستحضاراً وتعللاً للتراث اللغوي والفني .

والناظر في قصص عبد الله الطوشي ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوباً مميزاً ، أو مفردات خاصة ، ومجموعاً فنياً معيناً . إنه متأثر بلغة العامة ، ويترقبهم في الوصف والقص . وما يجري على الألسنة ينتقل إلى القصة . ويبدو أنه يكسب القصة القصيرة على النحو الذي به يتكلم ويحدث في حياته اليومية .

يقول : « كانت داخلية على التاسعة عشرة من عمرها » (كان الليل يتزلزل غليتها) ، (وزمان القمر طالع هائل) . (هجأة ونحن في وسط الكلام) ، (يأما مصعباً من قبل . ويأما جرحيت قلبي بالليل وبالنهار) ، (وأيتها الجبريشي بأشباح الرجال) ، (تقاطعت وجهه الأملس الأبيض المفلطح) ، (يا لها من فرحة ، محال ، ونمت أي شعار إطفاء هذه القرحه) .

إن سعيه وراء الشائع لدى الناس ، والدائع في صفحات المجلات والصحف ، جعله لا يبدع النظر طويلاً فيما يكتب . ولا يتأمل عباراته . ولا يتقن ألفاظه . ولا يعمق قبل صياغة الجملة . وقد دفعه هذا - من ناحية أخرى - إلى أن يمشر بعض الكلمات والألفاظ العامة في ثنايا السرد . ويشعر القارئ أن مثل هذا الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وضعت هكذا كيها ألفت . دون أن تكون مقصودة ومهندقة نحو غاية فنية أو موضوعية .

ولا يحتاج القارئ إلى فطنة وذكاء ، كي يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف العطف غير «الواو» . ولا تخرج حروف الجر عن حرف واحد هو «على» وأدوات التشبيه عنده محصورة في «الكاف» . وهو موبل بالإكثار من الصفات والنعت ، وروصها رسماً بقضها إلى جانب البض ، بلا دواع : خلقية أو أخلاقية أو نفسية أو مشابه ذلك مما قد يضي على الحدث أو الشخصية أو الموقف أبداً جديدة . تكون لازمة وحتمية وغير ضارة أو هادمة للبناء العام للقصة القصيرة . إن القصة القصيرة كالتقصيلة الشعرية تماماً لا تسمح بكلمة زائدة . ولا يجزى فضولي يمت على عدم السباح بوحدة الأثر والانطباع المراد . والأشئلة على ماقول كثيرة في قصص عبد الله الطوشي . وكان ماأشراً إليه من أدوات بكثر استخدامها في كل قصة من قصصه ، يعتبر علامات أساسية يحرص عليها . تعد كل واحدة لازمة من لوازمه الختية .

القصيرة ما يستلزمه . فالقصة القصيرة فن صعب . أصعب كثيراً من الرواية الطويلة . وليس شرطاً عدد المجموعات أو القصص بل مايقدمه الكاتب من قصص يظل تأثيره - في القارئ - ممتداً ، وتظل إشعاعاته الفنية غامرة في الفهم الأدبي .

وهذا هو الذي يجعل الناقد لقصص عبد الله الطوشي يدرك أن الكاتب لم تشغله طويلاً ضرورة البحث الشاق والمضني عن شخصيات معمقة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش في وجدان القارئ ووصيه وذاكرته ، دون أن تحصى . والعناية الدقيقة جداً في اختيار الموضوع الواقعي ، الذي يمس مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصري ، في ظل أوضاع وظروف معينة . والاقتصاد عن تكرار الجاذج ، وإعادة عرض الشخصيات التي سبق تصويرها في قصص الكثرين . وإذا انتقلنا إلى كيفية تصويره للشخصية ، فإننا نراه لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزوايا المراد كشفها والتحقق فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف ، مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة ، التي تشترك فيها مع آلاف غيرها ، في لون العينين ، وحجم الأنف ، وقصات الوجه ، والطول ، والعرض ، وما إلى ذلك . ولا تملك الادعاء بأن كل شخصية تحمل فكرة معينة . أو ترمز إلى شيء ما . أو تريد أن تقول كلمة بذاتها . ولعل هذا هو السر في أنها لا تملك من القدرات ما يؤهلها لأن تظل محفورة في عقل القارئ .

وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من «الحدث» إذ ليس هناك حدث بالغنى الدرامي . ولا ظل للصرار الذي يضي حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائماً معه في موقف شعوري خاص . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصويراً وجدانياً .

ونجد هذا بصفة خاصة في القصص التي يحفل فيها الأطفال بنصيب وافر . أو في تلك التي تدور حول تجارب شخصية للكاتب . ففي قصة «انضمام الرجل الكتيب» تتوسط علاقة شعورية بين صراف محل الحردوات الصغير وبين الطفل «امباقي» . ودادو الصغير طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحياناً - مايسعد الرجال . وهذا هو سر تعلق الكاتب معه . و«مروسة» في (في شارع السك) طفلة تؤدي أنماها بجلونية تفوق بها الرجال الحواة . و«وحادة» في (الطفل والعالم) طفل يرتبط بغراب أسود ويديعه . و«مبهوه» في «الموتوسيكل» وحيد أبويه ، يتسكك بالموتوسيكل ، وهو صبي لا يجنس القيادة ، فيصاب ، ويتعكس تصرفه على مشاعر الأب . و«الأب المثالي» في القصة التي تحمل هذا العنوان ، ملهوف على ابنه الصغير الذي ذهب إلى السينا وحده ، لأول مرة في حياته . و«مجدى» الطفل في (المصور لمة) يجب عصنور الكثراري . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و«إسماعيل» في (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر في ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن «وردة» هي الطفلة الوحيدة التي تعمل خادمة ، تتفق طوال النهار ومعظم الليل . وتشأ بينا وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تموت . وتظل تبعث فيه عن كلمات «شرشر» و«فرحان» .

٢ - سليمان فياض :

هناك ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلاً واحداً ، أشرافوا على الخمسين من العمر . وربما تجاوزها بعضهم . تتشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد . من حيث الإنشاء ، والأصول الطبقية ، ومجالات العمل ، والنشاط الثقافي العام . عاشوا - ثلاثتهم - قضايا الواقع العربي بشكل عام . شغلهم هموم الإنسان المصري البسيط ، في حياته اليومية المضطربة . الحاطلة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصري : وجدانياً وفكرياً وواقعياً . فثلاثتهم يتسبب إليهم ، ويرتد عليهم ، ويعرف كل جزية فيه ، ويسعى إلى تربية سيوريه كي يدفع إلى تغيير واقعه إلى واقع أفضل . يتناها أحدهم بمجدية وصرامة وحدة . يعالجها الثاني بشيء من الفكر والمذهب ويعرضها الثالث بكثير من الشفافية والمطاطفة .

أما هؤلاء الثلاثة فهم سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا ، وفاروق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية للغة العربية . درسها الأول في المعاهد الأزهرية . وتعلمها الثاني في كلية دار العلوم . وتفرغ لها الثالث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . عمل الأول بتدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية . وكذلك فعل الثاني بعض الوقت ، ثم مال إلى التحق مهراً بجميع اللغة العربية ، حتى لا يتركها ذائرتها . في حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هي الأساس الأول الذي يتطلعون منه ، إذ هي القاعدة الثابتة التي يستندون إليها . وهي تبدو متأصلة ومتحمكة في عقل وجدان سليمان فياض ، مما لجده له انكساراً في قصصه القصيرة في حين أن فاروق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة إنجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه إلى البقاء في لندن حيث العلاج الدائم . وتجاوز الهمة ، كان لزاماً أن ينشغل بكل ما يحيط به هناك ، وبخاصة ما يتصل بالفكر واليقين والأدب ، ويحدث التجارب والأشكال الأدبية الأوربية . وقد كتبنا عنه قصصاً تتلون قصصه القصيرة وتصليغ بصيغة خاصة (١٣) . لذا ، فإننا سوف نقف عند رفيقيه .

ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من الظلم الواقع عليه ، من قِبل النقد والنقاد ، والجامعة ، والدراسات الأكاديمية . ولعله الوحيد من بينهم الذي أفاض في الحديث عن تجربته الأدبية ، بإطناب شديد ، متوالياً جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطاً الضوء على القصة القصيرة بخاصة (١٤) .

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصاً على إظهار فكره التقدمي ، ونظرته الواقعية ، ونقده الجريء ، ورفضه لكل مظاهر التخلف ، ولأسبابه . ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجوداً في ضمير الثقافة العربية المعاصرة . لارتباطه المستمير بالثقافتين العرب ، ونشره قصصه في المجلات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور نشر عربية . فقد صدرت له

يقول : (حائراً ومسكيناً ومجهلاً) ، (فرهته دائرية وضيقة ومسدودة) . (نظرة باسمه وشاردة) ، (ينظر إلينا في صمت وشموع واستنكار) . (مظلم وقاسم السواد) ، (بجة غريبة وقاطعة ومروحية) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) ، (صورة غريبة وواضحة) ، (كان وجهه أحمراً وخشنا وكبير العظام) (١٥) ، (كل ذلك كان باليا وأجمل) ، (بتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفا وحرراً) (١٦) ، (حليقة رقيقة ودقيقة ومندبشة) (١٧) .

وبالنسبة لجرف البحر «عل» يقول : (استلنت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوماً على الصفحة أرب) ، (الاستمالة التي تطل من على وجهه) ، (يود أن يرقم من على مقعده) ، (نهى من على مقعده) ، (ييم بالنفوس من على مقعده) ، (وقلت على السكة الزراعية) ، (التجوع على صفحة السماء) ، (الحفريات الباقية على باب بيتي) ، (حافظت السر على الأجران) ، (قالت والاستغراب على وجهها) ، (يتأذى على شيخ الحفر وعلى الحفر) (١٨) .

هذا هو الاستعمال الدائم والهادئ للحرف «عل» في كل قصصه . وهو لا يتخطى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف «من» أو غيره ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة لأداة التشبيه «الكاف» . وليس غم ما يدعوا إلى إرحاق القارئ بالأمثلة الزرية .

وأخيراً فإن قصصه القصيرة تعلن أنه لم يجره على الاستمالة بتقنيات الفنون الحديثة كالسينما والإذاعة والتلفزيون . ولم يقدم على التجريب ، أو محاولة استحداث شكل جديد للقصة القصيرة . كما أنه لم يستفد من التراث الشعبي ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن عبد الله الطوشي لم يصف إلى القصة القصيرة المصرية شيئاً في البناء والتزييب وأسلوب السرد والوصف وفي إدارة الحوار ، وفي الصورة والتشكيل ، وفي رسم الشخصية وتحريكها ، وفي انتقاء الحدث الدرامي .

وكان المتوقع من أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جد مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافلة . لكن هذا الجانب - أيضاً - لم يتحقق بشكل أو بآخر . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما الذي تأكد - بالفعل لا بالقوة - هو أنه أكنى بأن تعتقد قصصه القصيرة الجائز والتفرد . ورضي لها وله أن يدور في نفس الحلقة التي دارت فيها قصص كثيرة ، قليلة القيمة ، فائدة التأثير . صدرت عن كتاب سبقوه وآخرين عاصروه .

فهل كان طبيعياً - إذن - موقف النقد الأدبي الحديث منه ١٩ لأظن ذلك صحيحاً . فقد كان لزاماً أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل ، فالتدقيق والحكم . بدلا من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بمصومية وقطعية لا تقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوشي واحد من المشتكين بالحياة الثقافية والمهتمين بنموها ويذكر اسمه - دائماً - في مقدمة هذا الطابور الطويل من كتاب القصة القصيرة المصرية المظلمين .

وموحشاً)، (فراجمت سعيده)، ومرتعة مبرمة معروضة)، (وقى صوته في المشفى رليقا، ورفيقا، خليفاتا)، وهذه الشواهد من مجموعة قصصية متناخرة. تحمل ملامح تطور كبير. أما قصص مجموعات السابقة، فإنها حافلة بالأدلة والتناجح.

وبلغت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل (القي) في أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة. وكأن كل الناس يعيشون على هذا النحو. (والقي) إقامة في (المصباح للنير): (أفمن ألبتة بالأرض ونصب ساقيه ووضع يديه على الأرض كما يقى الكاتب). (١٨)

تقرأ هذا الفعل في صيغة الماضي، وأخرى في صيغة المضارع، منسوبا إلى الغالب أو إلى الممثل: (صفحة ٥، ٦ قصة «الإنسان والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزيان» ١٩٦٩ - ص ٢١ قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف»، ٦٧، ٧١ قصة «التهمة» - صفحة ١٠٥، قصة «ولاحد» مجموعة (الميون) ١٩٧٢، ص ١١٤ قصة «صرخة في واد» مجموعة «زمن الصمت والضباب» ١٩٧٤)

وكما تقى الشخصون فإنها ترم شفاهها. إذ إنك وابد الفعل «زم» كثير^(١٩). وتكر على أسنانها ككازا على أسنانه ص ١٠٣، «وبعدنا الطوفان»، - كر صلاح على أسنانه ص ٥٦ «أحزان حزيان» - وهي تكرر على أسنانها ص ١١٦ «العيون» - كر البري على أسنانه ص ١٣٧ «وبعدنا الطوفان».)

وأنت لن تغابيا حين تجد معظم الشخصون في صورة واحدة: زم الشفتين، كر الأسنان، الإقامة. وكذا السريحة القائمة، ودالما البدان مقودتان خلف الظهر: (سار معنى القائمة ويدها مقودتان خلف ظهره - «وبعدنا الطوفان» - مقود الكفتين وراء ظهره - ص ١٩ «زمن الصمت والضباب» - يدها مقودتان خلف ظهره ص ١٨ «أحزان حزيان» - شبك يديه خلف ظهره - ص ٩ «العيون» - معنى الكفتين ص ١٤٢ «وبعدنا الطوفان» - معنى القائمة ص ١٨ «أحزان حزيان».)

والإنسان عندما يجلس فإنما يحضن ركبتيه بإصبعيه^(٢٠) أو يحضن ساقيه بكفيه^(٢١) وهي صور ثابتة لأوضاع تجسد عندها حركة الشخصون.

ولأنك دليلاً على تكراره لفعل واحد عشرات المرات في القصة الواحدة، ولأربع مرات في الفقرة الواحدة، وأحياناً في الجملة الواحدة، إلا ما أوردته هنا متعلقاً بالفعل «فكر» - يفكر». إن أى متخصص مشغول باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه الكثرة المسرفة. وطبعاً أن يلفت ذلك نظر القارئ العادى أو المختلف غير المتخصص.

في قصة واحدة هي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» من مجموعة (الميون) يجده يستخدم الفعل على هذا النحو ص ٣٣: (فكر عندئذ أنه يفكر في نفسه).

وفي صفحة ٤٢ (فكر حسن سلباً. فكر أن خاله). وفي صفحة ٥٢ (فكر أنه خائف لأنه وحيد، ففكر أنه قال اليوم كلاماً ما كان ينبغي له أن يقوله. فكر أن التادى إذا كان للطلبة قضية). وفي صفحة ٥٤ (فكر أن خاله أتم من يمل الآن)، وفي صفحة ٥٦ (فكر أنه لم يعد يحتمل هذا البق. ففكر أنه لا يلد أن يتوقف الآن. ففكر أنه هي غزوة الأولى. فكر على اللحظة سيجد عم عزيز). اثنا عشرة مرة في القصة الواحدة.

وفي قصة «العيون» من ذات المجموعة: صفحة ٧٠ (فكر أنه سيرقد بينهم غداً أو بعد غد). وفي صفحة ٧١ (فكر أن الموت قد غفر له في نفسه كل ما كان ينيها). وفي صفحة ٧٣ (فكر أن يكتب الآن الأرض لها). وفي صفحة ٧ (فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة).

وفي قصة «التهمة» من نفس المجموعة، صفحة ٨١ (فكر أنه لا يشعر بريئة في القزامة للكتب المقروءة). وصفحة ٨٤ (فكر أن هذه السكين عريضة ومدمرة)، (فكر كما استقرت في روعي) وصفحة ٨٥ (فكر وهو يتأمل، فكر أن علمه مطلق. فكر أن يمد يده ويرى ماها. فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة). وصفحة ٨٩ (فكر: ما كان ينبغي أن يذكر هذا أبداً. فكر: لكن المرأة رأته) وصفحة ٩٠ (فكر: لم لا يذكر المتنازى هذه الحقيقة). وصفحة ١١٩ (فكرت أن عرفته هذه في قلب البيت تماماً)، (فكرت أن لاقية لكل ما تملكه القرية) وصفحة ١٤٧ (فكر أنه بدلاً من هذه الدمشة في وجوههم كانوا سيحبسون فكر أنه ما يزال ابنهم الشجاع) خمس عشرة مرة. وعلى هذا النحو نجد هذا الفعل في قصة واحدة هي قصة «في زماناً» ضمن مجموعة [زمن الصمت والضباب]. وعلى هذا المثال، فإنك لن تغابيا حين تقرأ هذا الفعل في صفحات ١١، ٧، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ثلاثاً وعشرين مرة. ثم أرجو أن تنظر نفس المجموعة صفحات ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ١٠٠ (٢٢)

لأنني أن هذه الشواهد في حاجة إلى تعليق. وإن كنت أعتذر عن كثرة ما استشهدت به. وإذا كان القارئ يشعر بفتن من مجرد ذكر هذه التناجح؛ لما بالتالي وهو يطالعها في عمل فني، لكاتب يملك ناصية اللغة، كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماماً دون أن يحدث أى خلل في المعنى. وهذا الضرورة القصوى - وهي غير واردة ولا احتمال لتوقعها - يستطيع الكاتب الحاذق استخدام البديل؛ باللغة، أو بالحركة، أو بالإشارة، أو بالإشارة، أو بالصورة أو بغير ذلك من الأساليب التي لا تخلف منها اللغة العربية.

إن الغزارة التي تلتقي بها الفعل «فكر»، فضلاً عن الإكثار من التواتر، والأحوال، وتشتت حركة الشخصية؛ كانت جميعاً توزع اهتمام القارئ. إذ يجد القارئ نفسه مشغولاً بتتبع هذه الصفة أو ذلك الحال أو الأعداد التي وصل إليها هذا الفعل. واللغة أداة حيوية في القصة القصيرة. وإذا كان الكاتب مطالباً بأن يكون زاده اللغوي وفيراً؛ فإنه لابد أن يحاسب حساباً صعباً عن كيفية استخدامه لهذه الثروة، وحسن تعامله معها.

فمنها نلاحظ وصفاً دقيقاً لمعلولاً للأشجار والأنهار والطيور («وَمِنْ الصَّعْتِ وَالْغَيْبَابِ» ص ١٠٨) ، والبرد ، والرعد ، والماءصة ، والإعصار («وَأَحْزَانُ حَزْرَوَانِ» ص ٥٧) ، واليوم ، والضفادع ، والتقط ، والتخيل ، والخفاش («العيون» ص ١٥) ، وأشجار الكازيزو النهر التي وصفها في ثلاث صفحات من القطع الكبير («وَمِنْ الصَّعْتِ وَالْغَيْبَابِ» صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ .

وللتفارق قصصه صورة نهر النيل ، إذ لا تخلو منها قصه . كذلك ثبت لديه صورة المعير الصغير ، أو الكوري الضيق ، الذي يربط بين مزارع القرية ويوتيرا ، أو بين قرنين متجاورين («وبعدنا الطولان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، ورغيف البتاوغي» .

وتسحب رغبة التكليس والإكثار على تعامله مع الشخصيات في القصة القصيرة . ذلك أننا نلتقي في كل قصة بعدد لا تحتمل طبيعة القصة القصيرة - دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، فنية أو موضوعية . فأتت تعيش في قصة «وبعدنا الطولان» مع عل ، وزوجته ، وممدوح ، وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بجلو ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام هو «عل» محور الحدث . وفي قصة «الغريب» تلتقي بالغريب ، وعل ، وأمين ، وعمود . وفي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» يفرط العقد حين تواجه «حسن» ، ووشاد ، ومحمد بن مصطفى ، وحافظ ، ومخال البعل الذي استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكس . وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتأمل مع ملاحظها الظاهرة ، في أغلب الأحيان . بل إن دقة في الوصف المادى للشخصية ، تبلغ حداً يجعله يُعَيِّن نوع التسج الذي صنع منه اللوب الذي ترتديه الشخصية : (قال الشيخ حسين المصم على لوب بلسي من الليل . قال الشيخ أحمد المطرشي على لوب بلسي من الكشمير . قال الشيخ موسى المصم أيضا على لوب بلسي من الليل . قال الشيخ مكس الذي يضع على رأسه لبعة . نهش الشيخ يوسف بطاقيته المزينة^(٣٧) . إنه بدأكرنا بلفة المنطولي ومحمد عبد الحليم حيد الله وطريقتهما في الوصف . بيد أن الشيء اللافت للفت ، أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفاً يتلام مع القضية الموضوعية في القصة ، كالغريب ، والبري ، والبالغوشي . وأنه لا يجعل أسماء شخصوه عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية اللهم إلا قصة «الغريب» التي يجعل البعل فيها نفس الاسم . وغالباً ما تأتي عناوين القصص تعبيراً عن حالة ، أو عن فعل ما ، أو عن موقف حاضر أو مستقبل : (وبعدنا الطولان - مطفاناً بأصابعاً - العود إلى البيت - العصور والصمت - صرخة في واد - زواوة في الليل - أحزان حزيران - الغيباب - عنفنا يلد الرجال) .

وما يذكر له أنه يلتقي في انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقي عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذي يسود معظمتها . وليس شرطاً أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل «وَمِنْ الصَّعْتِ وَالْغَيْبَابِ» . وجدير بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة لمناوين مجموعاته : «وبعدنا الطولان» ، و «أحزان حزيران» و «العيون» .

وتحتل الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة جانباً ملحوظاً في قصص سليمان نياض . سواء أكان ذلك متعلقاً باستطراده في ذكر أشياء جزئية عن حياة وعلاقات وأحداثيات شخصيات ثانوية لا تحتل المحور الأساسي في القصة (وهو مأمجد مثلاً له في قصة «الإنسان والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزيران» ص ٤١ . وحديث عن أبناء الليل وسلوكهم^(٣٨) . قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» مجموعة «العيون» ص ٢٨) . أو يتبعه توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتي تترك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد المؤثر في القصة . ففي قصة «التهمة» يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما لا يفيد ولا يثرى وجدان القارئ ، عن كيفية ربط العائمة ، وحبيكتها ، وتسويتها ، وتنظيفها^(٣٩) . وفي قصة «الغيباب» يقف طويلاً مع الشخصية منذ لحظة يقظتها في الصباح . ويتم بالبحث عن الصابون ، وأدوات الحلاقة ، والوقوف أمام المرأة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاي ، وماشابه ذلك . وقد نجيب إذ نفل أسرى هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير^(٤٠) .

ومعروف أن كل كلمة يستعملها في القصة القصيرة محسوبة عليه . وأن التفاصيل يجب أن ترقى هي الأخرى إلى الهدف الرئيس للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تتقدم ترتبط بالخيط العام الذي يشد القصة نحو وحدة الأثر والانطباع . ولأن القصة القصيرة مركزة ومكثفة ، فإنها تتطلب عنايتاً فائقة خاصة في كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل الحشو ، والاستطراد ، والإططاب . وهذه المهمة هنا أهم منها في الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف المطول للمحلة في قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» ضمن مجموعة «العيون» ، ثم وصف الطريق الذي تسير فيه الشخصية بكل ما يحيط بالمكان . وكذا الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بغرفة الضيافة ، وقاعة القرن^(٤١) . وفي قصة «لأحمد» من قصص نفس المجموعة ، نقرأ له وصفاً ميكانيكياً للقرية : يوتيرا ، شوارعها ، غرفها ، مقارها^(٤٢) . أما مجموعاته القديمة تاريخياً فإنها محشوة بذلك . يأتي - بعدد - احتفالاً بعناصر الطبيعة . وهو ملمح فاق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يقطع كل تأمة فيها . ويغوص كل عنصر من عناصرها . وقد أتاحت له هذه الفرصة مرات ومرات ، لأن عدداً وافراً من قصصه دار حول الريف ، وفي القرية المصرية . ونحن أن موقفه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب غلبتها في قصصهم تباين - بطبيعة الحال - عن مبررات وجودها في قصصه . هو كاتب واقعي ، ينظر إليها على أنها كيان مادي خارجي ، ينبغي أن يكون له تجسده في الفن .

لكن الموقفين المتضادين - فكرياً وعقلياً وروحياً - ينعان في مزلق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة في الوقوف إزاء الطبيعة ، بالشكل الذي يشغل كاهل القصة ، ويحول دون استمرار تيار شعوري ووجداني وفكري واحد .

زادهم . . . في تسمى هذه الحركة **تأخير** من حركته ، وتيسر
للكتاب ان يوسع من فاعله ، ويوسع من الافعال الفاعل ، والانتقال
التي يحددها في الفاعل . أهم ما يلاحظ في القصة القصيرة : فإننا نلاحظ
أن الكلاسيك لا يقيم رتبة هذه الاعمال ، ولا يفرق بين القصة القصيرة ،
والطبيعة الصراخ الموهب .

فقد صمد القصير فاد يفتح بطيء ينتقل لك الكاتب - مفتوح
ويزيد ، وانما في القصة هادئة من مكان إلى مكان ، ومن شخصية إلى
أخرى . ومن موقف إلى موقف تالي ، وثالث ، ومن زاد إلى موهبه
وكذا ، بحيث أنه كلما كانت الحركة طليقة كان هو أكثر قدرة على الترقى ،
والإبداع . وعلى هذا فانك تراه وقد اسند ، فأكبر قدرته على التأنق
بالمهارة ، يظل يظل يترك ، ويعتبه سبيلان من رده ، ومن لبق في
تأنيدها لاجله ، بل يحبه هذا النوع ، من الاداء الى ، حتى استمر
بمضغ السراج الجديدة

إن ما يربط الأنانية إلى هويهاً بالان . فان جوس ، والطبيعة ، كان
لأننا أن يكون إلى هذه التجهيز

لذا بدأنا بالكتابة حين نرى أنه محباً أصلاً لكتابة الرواية القصيرة .
ومن المخرج التالي للمحاضر . إن قصوره للقصة القصيرة بعيد عن
مفهومه السابق ، من كتبها فاضحة .

بل إننا نذهب إلى الاعتقاد أن الرواية من أمدال سمود طاهر لاتين
وأه . . . بمعنى سعيد ويحيى حق وعمود ترويض : أقرب إلى فهم معنى
الرواية القصيرة . ونحن لاستند في ذلك إلى الحميم أو الطول .
إن كان هذا الجار ترويض ، فإننا لم نسمع به حركة الحياة وبديها ،
وسائط الإعلام المتنامية . ولأننا نضع في الاعتبار : الوحدة ،
والانساب ، والتكليف ، والتفكير ، وإحكام البناء ، ودفعة الشريط بين
الناحصر ، وماشاه ذلك من بدايات يفقهها الكاتب البليد .

لأنه نتراً له قصصاً يتجاوز طولها مالا يتقرب ، وإمعية القصة القصيرة
(**ويعتقد الطريفة**) في ٥٠ من قصة **القرين** ، في ٨٧ ص - وقصة
الصورة والظل ، في ٤٥ ص - وقصة **الافلاخ المصير** ، في ٤٦
ص - وكل **الزوك مجنون** ، في ٤٤ ص - و**الغريب** ، في ٣٩
ص - و**الإنسان والأرض والموت** ، في ٣٧ ص من القطع الكبير .

لقد كتب **سليمان فياض** معظم قصصه في السينات والسبينات .
وبدأت أولى مجموعاته تصدر في ١٩٦١ . بمعنى أنها ظهرت مع ظهور
الميل القليل إلى قصير حجم القصة القصيرة . الوحي بالشكل الفني كان
حتمية تفرضها كل العوامل والملازمات التي صاحبت نشر قصصه . إذ
معه يكتب عدد هائل من الكتاب ، يمثلون تيارات مختلفة ، ومدارس
متباينة في كتابة القصة القصيرة ، كل من خلال منطلقه الفكري وعقيدته
التي يؤمن بها . ومن ثم كانت الميول الفنية جسيمة عند البعض ، كما
كانت جوانب القوة الفنية مشرقة عند البعض الآخر . كما أنه عالج قضايا
سبق لها أن حُلِيت ، عند محمد مكاري وولطفي الخولي وعبد الرحمن
الشرقاوي وأحمد رشدي صالح وصالح حافظ . تاركاً عن يوسف
إبرسي في (**أرضي لاني**) و(**جمهورية فرحات**) و(**الشفاعة**) وعمود

البدوي في (**الكتاب الحكمة**) . بل إن فكرة قصته « **الغزوة الواحدة بعد**
الألف » تتواءم مع أبو المعالي أبو النجاشي في روايته (**عبد مجنون**) .

إزاء هذه التحذيرات ، يصبح على الكاتب الذي يتبنّى دوراً ، أن
يحاذر غلته الفني ، ويتحرر مسألة الخاصة ، ويدع شكك التميز ،
وأسلوبه المتطير الذي يدل عليه ، وشخصياته التي تعيش بين الناس ،
وأفكاره الجديدة التي تغر لها بحري عميقاً في عقول القراء .

ومع كل هذا فإننا نعلم الكاتب إذا لم نشر إلى بعض القصص
القصيرة ، التي جهلت في أن تلاقى جوانب القصص من الناحية الفنية .
وهي قصص قصيرة ضمنها مجموعته « **زمن الصمت والشباب** »
١٩٧٤ . مثل « **في وماتنا** » ، « **العربة الرمادية اللون** » ، « **الفقير** » . ثم
هذه قصة « **الأحده** » ضمن مجموعة « **المرن** » .

لتلخص في كل منها القربا من المعنى الحقيقي للقصة القصيرة . وحركة
أكثر مساهمة لنهض أنواعه والعصر . ولغة سهلة ، للدرجة الإلهام لكلمات
عامة . وبعض اللغات الحضارة الحديثة توضع كما تنطق (١٨) وتسلطاً
للقصير حول شخصية واحدة ، أو حدث محدد ، أو جزئية أو لغة . أو
فكرة . والأهم من هذا أننا نلبيّن تأثراً بالأسلوب السينمائي وكتابة
السيناريو .

تصور قصته « **في وماتنا** » فقدان الإحساس بالمسؤولية لدى نماذج
اختارها الكاتب وأجاد التوفيق بينها . الناس يدركون الخطر ، لكنهم
لا يتقدمون لفعل شيء . وكأنهم جميعاً قد أصبحوا بمرض اللامبالاة ،
والبلادة ، والملاذلة . وقد حبلت حدثاً واقعياً ، وقدم شخصيات
واقعية ، من خلال سلوك مقبول ، وحركة طبيعية . ومع أنه اختار ثلاث
شخصيات ، متباينة المستوى الاجتماعي ، والفكري ، فإنه وفق في
ربطها بالقضية المحورية ، وفي جعلها تقرب كل وتر واحد ، ولتلقى عند
خطر داهم يحدق بها ، دون ميلالة أو حركة . بحيث نشتر - في
النهاية - وكأننا حشنا مع شخصية واحدة في حدث واحد ، واقتننا
بفكرة واحدة وخلف لدينا انطباعاً واحداً . حتى عندما يقتحم على كل
شخصية حياتها الخاصة فإنه ينقطع منها ما ينعدم هذه ، ويتلحم مع بقية
الخيط .

ويلجأ إلى الرمز في قصته « **الفقير** » ليقول لنا إن الناس اعتادوا
السجن ، حتى ألقوه ، ولم يعدوا يرون غيره حقيقة حاضرة ومستقبله .
وإن أتيت لهم فرصة التحرر ، وممارسة الحرية الفردية ، فإنهم يقفون
منها موقف الخائف . المردد . فتكون عودتهم إلى الأقداس مرة أخرى ،
لأنها أصبحت مأواهم الطبيعي الذي يستطيعون الحياة فيه .

يتخذ هذه القصة شكلاً غير ذلك الشكل التقليدي الذي اتبعه في
كل قصصه السابقة فهو يجعلها في ست مقاطع . لكل منها عنوان . وفي
كل مقطع تلتقي بفكرة ، وشخصية وتوقف ، يبيىء بلورة الفكرة
الأم ، يؤدي إلى الانطباع الأخير : (**السجين اعتاد السجن لذلك سيعود**
إليه . **والله ألف عوبيده** . **لذلك لن يخرج منها** . **والدينمو مثل دوره**
كثيراً . **حتى تسي نفسه** . **حتى صار أسيراً للجن** . **لذلك لن يكون ملير**
معتنق . **لقد ماتوا** . **والشاعر لم يكذب**) (١٩)

٣ - محمد أبو العاطي أبو النجا :

يظل محمد أبو العاطي أبو النجا حريصاً على الاحتفاظ بتوازنه الفكري بين التيارات والمجاذب المتلاطمة وبقية الرفيعة وسط ركام من اللا خلق واللام. ويرويه الموضوعية لواقع الحياة في مجتمعه ، في ظل مناخ ثقافي مريباً بأدعائات البطولة والزعماء ممن لا يجسسون إلا الكلام . معتمداً في هذا على أصالة فنية ، ومعرفة جيدة بالتراث ، وحرص على تحسس نبض الواقع الحى . فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح يبتنى من تاريخنا النضالي شخصية ثائرة ، ليكتب عنها صلياً حين أصدر رواية في جزئين (العودة إلى اللؤلؤ) عن حياة عبد الله النديم وكفاحه . وإذا رغب في أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى من ثورة ١٩٥٢ ، وانكسار تلك الفترة على واقع الحياة في رفينا المصرية ، كتب رواية (عبد مجهول) التي نشر الجزء الأول منها في ديسمبر ١٩٧٤ .

ولم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناول الألام في الصحف اليومية ، وفي الجلات الأسبوعية ، بالتقيد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته (العودة إلى اللؤلؤ) . معنى هذا أنه أقل كتاب هذه الحلقة إغفالاً وإهمالاً وله :

- (١) «ثقة في المدينة» . ١٩٦٠ .
- (٢) «الأيام العاصفة» . ١٩٦٣ .
- (٣) «الناس والحب» ١٩٦٦ .
- (٤) «الزهر والحديقة» ١٩٧٤ .
- (٥) «الزهر» ١٩٨١ .

وليس من شك في أنه أفاد ما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى

من حيث الطول النسبي الذي وسعت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة ثامة . إذ كان الاعتماد عليها بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المجردة ب عناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وقد أفقد هذا قصصه الحيوية والحارة والتلقف . ومع غلبة الجليل النظري والمناقشات الفلسفية ، يخفق الصراع الدرامى . ولأن كان صوت الفكر المائل للعالم بكل شيء هو الأعل نبرة فإن «الحوار» بمفهومه اللغوى ، الذى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية ، ودورها في الحدث ، لم يكن له وجود في قصصه تلك . حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ يخطئ خطوات متقدمة . وأصبح تعامله مع «الشكل» اللغوى يحظى بيزيد عنايته . واستبدل بوحدة «الفكرة» وحدة «الشعور» والانطباع ، وبالطول المسرف القصر المناسب المحتسب . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل وفكراً ، وإنما تعمقها من الداخل . لأنها واقع موجود ، وليست اختراعاً تخيالياً ، للاستفادة منه . واحتل الحوار مكانه اللائق في البناء اللغوى للقصص القصيرة عنده . وتوالت الحيرة ، وارتبطت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل . كما استندت إلى التجربة العامة التي يطرحها المجتمع ، في زمانه ، ملتحمة بتجربة الكاتب .

حواره في هذه القصة قصيرة ، مذهب ، هادف ، كلياته سهلة . جعل السرد قصيرة ، لياقوت انسباها لفظ حوشى هنا أو هناك . بدايات فقره تبدو على هذا النحو : (اعتدت هذه الضخمة - تركوت حين العصفور على يده - وجل مفرغاً - تراجع إلى الخلف تحمياً بوليفه - كلما عن الشدو - رتلعت عنها العصفور إلى أعلى اليد - عبرت نظره إلى المعصم ، فالساعد ، فالعبد . تسلفت الكف فالتقى ...) وهكذا يحاول اختيار بدايات جملته ، وقصره .

أما قصة «العرمة الرمامية اللون» فإنها تصور ضياع حياة الفرد ، وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والاضطراب النفسية ، والقوضى . والقتل المزمى بلا سبب مشروع . ومن غير جرعة مرتكبة . ودون محاكمة . وبلا أدنى حس إنسانى . والقصة تقول ذلك من خلال حادث فردى بسيط ، وقع لإنسان عادى ومحبوب . ويتخذ الحدث مستويين أحدهما رازم ، إذ توحى كلمات النهاية بالحلم . والآخر واقعى ؛ لأنه جعلنا نعيش فعلاً واقعياً . فقد اقتيد «محبوب» في العرة الرمامية اللون ، من قِبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتسلون قضية وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التي يصدر عنها ، ومقابلتها بالصرامة التي يتظاهرها بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يقدمون له محاكمة ، ويسحقونه في النهاية . وخلال عمليات العنف والتدمير التي كانت تمارس ضده ، ظل صامداً ، وكأما وجد أن الناس يمشون في ضباب ، لا يقدر الإنسان الفرد في البلاغ عن نفسه ، ضد عدد لامتناه من صنوف الظلم والقسوة والأمان .

القصة التي تروى بصيغ التشكك هي قصة «لأحد» . ونحن نادراً مانثر على شيلها في قصصه . وإن كانت هناك قصة أخرى هي «الحنين والحبل» تأتي تالية لهذه القصة ضمن مجموعة «العيون» [ص ١٢٩ : ١٣٨] . تروى بصيغ التشكك ، لكنها تكاد تكون امتداداً للتجربة الخاصة التي تدور حولها قصته «لأحد» . وتجربتها تعد فريدة ، جديدة . تجسد خبرة إنسان مصرى يعمل مدرساً بالسعودية .

وهو يكشف مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرقة ، والرومانسية المريضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاماً قريباً بالموضوع الواقعى الإنسانى العام . كما تمكن من أن يورث للقصّة وحدة زمان ، ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وإن صيغت في قالب عادى لا يجتهد فيه .

ومها يمكن من شيء ، فإن المحصلة النهائية لمشواره الطويل مع فن القصة القصيرة لا تتناسب - بأى حال من الأحوال - مع هذا العدد المحدود جداً من القصص الجيدة ، التي تتميز شكلاً ومضموناً ، من قصصه التقليدية . تلك التي ولدت في زمان غير زمانها . وقصدت أن تكون فناً أدبياً قصصياً ليس هو فن القصة القصيرة . بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل ما يجعل هذا المصطلح الأدبى من خصائص فنية ، وأسس بنائية روائية . وفي هذه الحال يصبح نقد القصة القصيرة هو المظلم ، وليس بعض كتابها ممن يدعون أنهم منسيون !

الإنسان. دون أن يشغل بأسبابها ودوافعها. مع اعتقاده في أن هذه الأسباب مادية اجتماعية. لكن الأسباب والمبررات لاشتغله بالدرجة الأولى؛ لأن الأهم هو «اللحظة الشعرية» التي انطبع من الواقع الإنساني في نفسه، وأراد هو أن يطبعها في نفس القارئ.

هناك - إذن - واقع مادي اجتماعي مطبوع في أفاق إنسان ما، طبع - بشكل أو بآخر - في وجدان إنسان ثان وهو الكاتب؛ الذي يستهدف طبع ما انطبع في نفسه، عما هو مطبوع في داخل إنسان ما، على نفس إنسان ثالث هو «القارئ» وهو يتلقى موطن الانفعال والتأثير فيه.

أما عن هذا الإنسان الذي تصطرع في أفاقه تناقضات وصراعات نفسية وشعورية، فإنه لا يخرج عن كونه معلماً أجبراً يشعر بالحاجة إلى الرحيل، بعد احساسه بالغربة، بحثاً عن أمن نفسي، حتى وإن كان ذلك مع حال الترحيل (٢٧) أو مدرساً في مدرسة للبنات تزرع إنسانيته الغامضة التي لا يملك عليها بالظرد (٢٨). أو موظف تعذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل في خدمته (٢٩). أو سيدة محتربة تحمل طفلها الصغير، الذي تخشى عليه من حركاتها، وضغنها، وانفعلاتها، وانكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم (٣٠).

وهو لا يبالغ في اهتمامه باللحظة الشعرية، ودرجة الانفعال، بمثل ما كان يفعل في قصصه التي اعتمدت على «الفكر»؛ إذ المبالغة في هذه الحالة تبعد عن الواقع وتفرقه عن الرومانسية والفتناز. ولم تعد أية تفاصيل تبه. ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تفيد في بعض الأحيان؛ لإلقاء الضوء على ملمح ما، أو ممة معينة، أو انطباع بذاته، فإنه لم يستعن بتلك الوسائل المعونة. إذ كان جلي تركيزه في «اللحظة الحية» التي تكشف في خلالها آلاف الأشياء والإشاعات. ومنها، يستطيع القارئ أن يرى الماضي، وأن يعيش الحاضر، وأن يتنبأ بالمستقبل.

وقصصه «طرايع» و«لقاء» و«زيارة» و«الصمت» و«صحابه الغيار» و«الزيارة» و«الإسماعيلية العاطفة» و«الرحيل» أكبر دليل على ذلك. وصانوه قصصه نابعة مما توحى به هذه «اللحظة الحية». بعيداً عن اسم الشخصية أو محور المكان؛ ترجمة مع الموت - خروج من الموضوع - حتى - وقت الزوال - ذلك الشفاء - العودة من المنفى - مد البحر - الناس والحب - مع تأمل عناوين القصص التي ذكرناها آنفاً. في حين يجعل عنوان المجموعة ولسداً من عناوين قصصها. وهو بالتحديد عنوان أول قصة فيها. بعض الكتاب يفضلون وضع القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، في نهاية المجموعة. ولا أظن أن محمد أبو الماطي أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعي. لا بد أنه اختار ما يراه - من وجهة نظره الخاصة - جيداً، وقدمه في الصدرة.

وجملة الابتداء تصطبغ مباشرة في «بؤرة» الشعور. ولما كان الكاتب محور الانطباع؛ بمعنى أنه يتلقى، ويوصل، سلباً وإيجاباً؛ فإنه أحسن

وأفاد الكاتب أيضاً مما كان يكب عن غيره. وبخاصة ما كان يكبه محمد مندور، ود. سهر القياوي، ود. عبد القادر القط، ود. شكري عياد، ومحمود أمين العالم؛ عن أبناء جيله وراقا الطريق من كتاب القصة القصيرة. وبدأ له أن حرية الفنان غير حرة الناقد. والتزام الفنان غير التزام الناقد. الناقد هو المدافع عن قيم العصر. وسلطته هي سلطة الوعي الجمعي أو سلطة القيم العامة. عمله هو عمل القاضي. وهو عمل موضوعي وأخلاقي. وكان لزاماً على محمد أبو الماطي أبو النجا أن يتصرف إلى أحكام النقد ومعاييره. وهي أحكام تعرضت لمعاصره.

ولعله أفاد أياً فائدة، مما كان يلاحظه هو نفسه من صيوب غنية تردت فيها قصص صديقه سليمان فياض. فلها - كما يقول سليمان فياض - قد ارتبطا بصداقة حميمة تحدثت حدود المشاركة العادية في التعلم، والعمل، والاهتمام بأمر حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام. ولم يكن يرغب - بطبيعة الحال - في أن ينفذ نسخة كرويتية من صديقه. وإن لم يبتعد عن القرية المصرية، والريف المصري، في كثير من قصصه القصيرة. وهو ما يشارك فيه سليمان فياض وفاروق منيب. وغيرهما من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وسليتهم للتعبير عن قضايا مجتمعاتهم الذي يعرفونه جيداً، بحكم انطباعهم النفسي والفكري والبيئي.

والقرية عنده ليست حديثاً عن الإنقطاع، والاشتركية، والفلاح الثائر، والصراع حول الأرض والزرع والمياه. كذلك، فلها لم تعد معبراً للانطلاق الرومانسي الحالم، أو مبرراً لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية. وقد وهي الكاتب ذلك، من قراته قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى. الأولى أغفلت الجانب العاطفي والوجداني، والثانية أهملت الجانب المادى الواقعي.

إن ينحز إلى الانحياز الأول، كما أنه لم يخلق في آفاق الانحياز الثاني. وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية في ثلاث قصص قصار نشرت أوائل الستينيات هي: «حق»، «قرية أم محمد»، «حادثة الواوير».

لكنه خشي أن ينحصر قصصه كلها في مجرى واحد، كانت قد تدلقت فيه مئات القصص القصيرة. فلا يشعر بأنه أتى بتجديد. أو بأنه غير من مساره وتخطى أخطاه المرحلة الأولى. فأى فارق إذن؟ أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقاً فنياً يتلاءم وقدراته وقيمه وبخاصة أنه جرب الانحصار في بؤيته القضايا الفلسفية، والكتابة في ضوء ماتستزومه الواقعية الاشتراكية. أراد أن يكون متوازناً في تفكيره، معتمداً في طموحه، إنساناً في نظره إلى الواقع الإنساني؛ وبخاصة ذلك الواقع الذي خبره، وعاش فيه، واستمد منه تجاربه.

الجانب الشعوري، من واقع الإنسان، بكل ما يزرع به من اضطراب المواطن، والقيم، والأحاسيس، والانفعالات. الإنسان المصري في موقف شعوري؛ قد يكون موقفاً مقدداً مركباً، وقد يكون موقفاً متنبهاً. إنه يركز الضوء في هذه المواقف، في لحظة ما من حياة

هو إنسان يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعاً عن «ما قبل» اللحظة، وعن «اللحظة»، وعن «ما بعد» اللحظة - من حيث هو الكاتب. ومن هنا كان له صوتان.

في حين أن «سعيدة» كان لها صوت واحد ضيف. لأن دورها سلبى. تلقت الصفع. وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دوراً إيجابياً هو «الضحك». بل إنه كان دوراً قوياً. وإلا ما تريت عليه كل تلك الانفعالات. لكنا لم نعيش الضحك ولم نشهده. ولا دراية لنا بالأسلوب الذى خرج به، والشكل الذى كان عليه.

للكاتب «الإيجاب» عند الطرف الآخر هو الأغلب. بدأ سلبياً حين كان يلقى الضحك من الطرف الأول. ثم توسل بعدد من الانفعالات التى تربت عليها - بملء - بخطة إيجابية. وهذا هو الذى جعل الكاتب، يخرج من هذا الطرف بهدأته. ليقيم - في نفس الوقت - بسرد القصة، وتصوير الانفعالات، وتبسيط الأضواء على «الداخل» - داخل «الشخص الثانى» وليس الطرف الأول «سعيدة». لأن «سعيدة» ليست إلا «المثيرة» كما يقول علماء النفس. أما الاستجابة فلها جمدة في الشخص الثانى. أو إن شئت قلت إنه المحور الوحيد.

حتى لا تكون له السيطرة التامة، فينحدر الكاتب إلى قاع الذاتية والشخصانية والأنا، «جهد» في أن ينطلق صرخواً من حنجرتين متقاربتين في الطبقة الصوتية. لا يميز بينها غير خبر دقيق عتف.

الفقرة التالية مباشرة جملة الابتداء، تأتى هكذا: (لأزوت أذكر هذا الوجه، وجهاً في الثانية عشرة من العمر، يميل إلى السمرة، يغطي نصف وجهه متليل وعلى أزرق، وتأتى له عياناً بهتان دائماً، وفي لحظة انطفأت ملامح الوجه، وتحجرت في العينين الباسمين نظرة حائلة مدعورة، لم أقو على مواصلة النظر إليها، فدخلت حجرتي لأواصل العمل الذى قطعته لأجمل هذه البنت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له) (٣٧).

الصوت الأول يفت عنه «دائماً». وهذا هو صوت الإنسان الثانى. تعود به الذاكرة إلى الوراء، حين أتت هذه الطفلة، باسمة العينين، سمراء، يغطي نصف وجهها متليل وعلى أزرق. في تلك اللحظة من «الماضى» تشكلت العلاقة بينه وبينها بعد كلمة «دائماً» ينطق الصوت الثانى، وهو صوت الكاتب، وإن بدأ أن الالتصام بينهما قوى، لدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة، وإنما وضع فاصلة، ثم عطف بحرف العطف «والأوه» وكان سياق الجملة واحداً، وهذا واحد.

غير أننا نلاحظ أنه قد بدأ «الآن» يرصد. ويسجل. من طرف العين التى ترى والعقل الذى يتدبر، والوعى الذى يحدد: انطفأت ملامح الوجه. تحجرت نظرة حائرة مدعورة، بالنظر إلى «سعيدة» الطرف الأول أو الشخص الأول. ثم لم يبق - الشخص الثانى - على رؤيتها. دخل حجرتي. يعمل! فالصوت الثانى هنا هو صوت مراقب لسعيدة، والبطلى. أعطانا - وسوف يستمر في إعطائنا - بعداً زمنياً خاصاً هو «الآن».

يلعب الدور الإيجابى من زاويتين، الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى، والثانية من حيث هو الإنسان الذى يطبع عليه الواقع. وبهذا يكون الجانب الإيجابى أقوى. وحتى لا يتحول «الإيجاب» المنحاز له إلى «ذاتية» وأنا، ورومانسية، فإنه يأخذ في مزج الأصوات بعضها مع البعض - تنطق - في النهاية - انسجاماً موسيقياً، أو لحناً واحداً، يصعب معه فصل الآلات التى أسهمت فيه.

مثال ذلك: قصة «الصمت» التى تبدأ هكذا: (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك! كيف أولعت يدي لتتوى على وجه «سعيدة» في صدمة حائلة وأنا أصرخ: - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك!) (٣٨).

أولاً: نجد أنفسنا فجأة، وقد اتبنا مشاعر وأحاسيس متضاربة، لا نستطيع تحديد لوننا وصفاتها. أهي مشاعر ألم، أم هي تعاطف، أم تراها مشاعر استهجان وتقور. هل هي «مع» أم أنها «ضد» ١٩ لاندري.

ثانياً: هذه «اللحظة» المختارة. ذات حلالة بما هو «قبل» - بالماضى، وبما هو «الآن» - بالحاضر، وبما قد يأتى في نهاية القصة «المستقبل». ووفق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمن، فلها تميز العلاقات المتبادلة بين المظاهر، والأفكار، والخواص. «إنسان» تصفع «سعيدة» على وجهها. «وإنسان» يصفع صارخاً. وعدم الكف عن «الضحك» فيها هو ملء، سبب حدة العلاقة وتوترها. ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه، وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى «اللحظة» التى نحن فيها.

ثالثاً: الضحك هنا ليس شيئاً مادياً أو اجتماعياً. إنه انفعال نفسى، ملء، يصحبه تعبى عضوى ظاهر، بواسطة عضلات الوجه، أو الصوت الصادر من الحنجرة، أو حركات اليد. ولا علاقة له - والحالة هذه - بالعادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية.

رابعاً: هناك واقع انفعال أو شعورى هو «الضحك»، الصادر عن إنسان واقى هو «سعيدة». وقد انطبع هذا الواقع الانفعال على إنسان ثانى هو بطلى القصة. أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعال فصع الإنسان الأول. ونتيجة للحق، ثم الصفع، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعاً شعورياً حقيقياً، هو التدم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه، والذهول إزاء مصادره (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك!).

هذه هي البداية القوية المشعة للحظ الانفعال والشعورى الذى يشد القصة كلها. إن الكلمات الأولى لم تأت شيئاً. لأننا سوف نظل مشدودين وجدائياً، حتى نهاية القصة. درجات الانفعال هنا - من جانب الإنسان الثانى - كانت متباينة المستوى: غيظ، حق، صراخ، صفع، لدم.

خاصاً: هذا الإنسان الثانى، الحائى، الضارب، النادم - من حيث

الضحكة الربيعية المتقطعة فأحس بها تشد أعصابها كأنها صوت مياه تسيل من صنوبر تائف دون انقطاع^(٣٧).

ولايصمت الصوت الثالث، صوت «اللحظة»، و«الآن»، المرافق لكل الأصوات حيناً، للتمييز حيناً، للمير عن الصوت العام، الجسمي، حيناً. إنه يقتحم العالم الحاضر المضارع، حتى لتأخو المساحة الباقية (وحين تتأخر إلى أخفى صوت ضحكها هذا اليوم، وكنت غارقاً في عمل يحتاج إلى هدوء كامل، لم أستطع أن أسمع نفسي من هذا التصرف الذي لم أنصبر يوماً أن أقدم عليه. ومع ذلك فقد رحت بلا شعور أقرب نتيجة هذا التصرف. لقد هضمت ساعات ثم مفى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الربيعية تنطلق في أرجاء الشقة. بل دون أن أسمع لسهلدي صوتاً على الإطلاق، ولي الحقيقة أنني كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلاً، فمن الصعب أن يتحمل شخص ناضج، وليس مجرد طفلة، عن عادة قوية كالضحك أو النثرة^(٣٨).

ولا يتوقف الصوتان عن العزف دون فاصل بينهما، بانضباط ودقة، بهدف الوصول إلى غاية واحدة، وتأثير واحد. ولم يسمح بتدخل صوت يحدث نشاطاً أو اضطراباً في اللحن. وبميت إنك لا تسمع على كلمة وضعت في غير مكانها الصحيح. حتى لا تقطع ذلك الصمت الذي ران على البيت، ثم البطل، فالقصة. أخذ البطل يعينه يسعى لكي يبدأ مع «سعيدة» حواراً حقيقياً. وخرج من حجرته يفتش عنها، فلم يعثر لها على أثر داخل الشقة. لكنه سمع ضحكها الربيعية المتقطعة تأتيه من بعيد. كانت «سعيدة» تجلس على قاعدة السلم مع زميلة لها.

ويلتقط الصوت الثاني الخيط ليضع النهاية الطبيعية: (... كانت تترن وتغزل برأسها وملاحمها ونبرات صوتها الدور الذي تمككه، ونهبي كل جزء بضحكتها، ظلت لحظات مسروراً في مكاني لأفرد ما ذا أفضل. كان وجه «سعيدة» يتألق مرحاً وسعادة ووجه صديقتي يتألق في الجوار. كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكتشف وجودي؟ سوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فتحت في بكلمة واحدة، كيف يمكن أن تفهم هذه اللبنة التي لا أريدها أن تكف عن هذه النثرة؟ يجب أن تفهم ولكن كيف؟ وشعرت للحظات أنني غريب حقاً على عالم هاتين الفتاتين، وأنه من الخير لي أن أنصرف في صمت، مادمت لهنمت سر «سعيدة» المستطفي، ولكن عني خادمة الجيران شتاني قبل أن أنصرف، وظهر جل وجهها ماجمل «سعيدة» تلتفت خلفها لتراني وسجل لي أنها تحس مثل ما في هذا الموقف من فكاهة؛ فحين تحولت إلى صمتي الربيعية إلى ضحكها من الموقف، كانت سعيدة هي الأخرى تضحك، وحتى اليوم لا تزال ضحكة سعيدة الربيعية المتقطعة تردد في أنحاء شقتنا دون أن تجد من أحد أدنى معارضة^(٣٩).

هذه هي النهاية. انطلقت البداية من «الضحك» مثيراً للصراع، وانتهت بالضحك مصبراً ولماً لم تكن القرى متكافئة بين طرق الصراع؛ فإن الكاتب جعله داخلياً نفسياً. كان يجد انعكاسه فيها يرد على لسان الشخص الثاني، أو في الصوت الثاني الذي هو الصوت العام. أو في المونولوج الداخلي الذي كان جزءاً من التسجع وسوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فتحت في بكلمة واحدة، كيف يمكن أن تفهم هذه

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة؛ ليسترجع بعض ما فات: (لم تكن لك أول مرة أطلب فيها من «سعيدة» أن تكف عن هذه العادة السيئة فقد أتى بها أبوها من القرية، لتساعد زوجتي في أعمال البيت، وصوت هذه الضحكة الربيعية المتقطعة يتردد في أنحاء الشقة، سواء أكان هناك ما يدعو للضحك أم لا. يمكن أن تقول «سعيدة» أي كلام، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر، حتى تخمد به الضحكة. في البداية لم نكتف بهذه العادة بل كنا ننسى بها، فالتبت في الحقيقة ذكية، وعذبة الروح، وتؤدي ما يطلب منها في مهارة، وأكثر من ذلك لم نعتز عليها إلا بعد مفاوضات عسيرة، شارلها فيها جميع أقاربي في القرية^(٤٠)).

أبعاد جديدة فطقت تتكشف. «سعيدة» تعاون الزوجة في أعمال البيت. ولم يكن المحصول عليها سهلاً. ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها، وإرضائها. ثم إنها ذات صفات أخلاقية: ماهرة - ذكية - عذبة الروح - خفيفة الظل - وهو ما يجعلها ضاحكة. إنها لا تضحك لآهاتها؛ فهي ذكية. وهي لا تضحك لتندارى كسلها؛ فهي ماهرة. ولكنها عذبة الروح. وكان هو نفسه يتسل بضحكها؛ لأنه عادة لازمتها، ولأنه ليس مكروهاً ولا عيباً فيه.

والصوت الأول لا يتردد إلى «الماضي» إلا ليزيد «اللحظة» إضاءة وكشفاً. وكى يزداد إلامه لنفسه، تجسداً للنم الذي أمسى فيه. ويتدخل هنا صوت ثانوي يأتي في خلال الماضي. هو صوت الأب (وتوصيات أبيها لا تزال ترن في آذانها، وهو يشهد بأطراف أصابعه أطراف الطاقة الصوف على رأسه: لولا خاطركم، ولولا فتق في حسن معاملتكم، ما فرطت في ابنتي الوحيدة، إنني تركتها أمناة هنا. ويعلم الله أنني مامدنت يدى عليها أبداً^(٤١)).

كل كلمة مدنية تعذبه نفسياً. وهو الذي يشهد بها، ويتذكرها، ولا يرد في ذهنه غيرها. وللمساءلة إنسانية عاطفية. فالابنة وحيدة والديها. والأب يتق أخلاقياً فيه، ولا يشك في حسن معاملته لابنته. وهي ودعة، أمناة، ينبغي أن يحافظ عليها ليتق كى ما، دون إساءة أو تشويه. والأب يعتبر أن إيداعها لديه شيء يبلغ مرتبة الضرب. والأكثر من هذا، أنه يقسم على شيء مرتبط بالموقف «الآن». وثيق الصلة باللمحة «الحاضرة»: (يعلم الله أنني مامدنت يدى عليها أبداً).

ويتسل الصوت الثاني الذي يرصد الأشياء الخارجية، والعلاقات بين «سعيدة» وبين ابنة الشخص الثاني، وبينها وبين الملباع، وضحكياتها التي حفظتها عن أهل قريتها، وإجادتها المحاكاة والتقليد، وتأثيرها القوي في ابنة العام الرابع. ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى، عموماً تبرير نصرته، وإرهاصات هذا التصرف قبل: (كان الضحك وحده هو الشيء الذي يمكن أن أعارضه. وثيق معارضتي مغفولة نوعاً. ولكن تبينني كلها ذهبت دون جدوى. فقد كانت ضحكياتها لا تنطصل أبداً عن حكاياتها، ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معا. إذا أصرت على ذلك. وسأولت أن أتأنيب الموضوع، ولكن كنت أسيقل أحياناً من النوم أو أتبه وغارق في الكتابة على صوت

بقدر ما نخل جذاً من الحالة الشعورية والوجدانية التي نغمرها الشخصية .
وخير دليل على ذلك بداية قصته «دع البحر» . ولينا يتناول الواقع الخارجي تناولاً مختلفاً عن ذلك الذي يحدد بهذا الواقع ، ولا يخلط منه إلا بمجرد التسجيل . والقارئ - في هذه القصة - لانهمة معرفة إذا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالقليل أم متخيلة بالكلية . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التي ذكرها الكاتب ، كالحلقة والقطار والبيوت والشوارع والأكوام وسقوف البيوت والقمر . إذ نصاراه أن يفعل بما تفعل به الشخصية . ويتطوع في وجدانه ما تطوع في نفس الشخصية . ولا يفوتنا أن القطار ، والحلقة ، والنافذة ، والحلوى ، ذات صلة وثيقة بالحلقة الشعورية التي يقدمها الكاتب . إذ هي طرف في العلاقة التي تربط البطل «سامي» بـ «عايدة» . وابتعاد كل الأشياء التي كانت مهداة للعلاقة بينها ، مرتبط بابتعادها عن الأخرى . حيث تغرب عن علته ، فيتشرب الضباب والسحاب والدخان ، في أعماق هذا العالم .

وعند أبي العاطي أبو النجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية فهي عامية فنية حين تكون العامية ضرورية . وهي عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هي الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستند في الأساليب الحديثة في السيتاريو والقطع السينائي ، كما أفاد زميله سليمان فياض . ذلك أنه لايشغل طويلاً بالصور الخارجية والحركة الظاهرية ؛ لما يزاك مستنداً على الصراع النفسي الداخلي ، وما يضطرب في حنايا الصدور ، وفي أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاصطراع الخفي غير المنظور هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يرجع إلى الشواذ ، أو المقلدين سيكلوجيا ؛ لأننا سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنساني العادي .

ولذا كنا قد لاحظنا في دراستنا السابقة لقصصه التي نشرت في أوائل الستينات ، أنه جمع بين تأثره بمحمود البديوي ويوسف إدريس . فإنا نؤكد هنا أنه استطاع أخيراً أن يتخلص من إشغاعات يوسف إدريس الفنية . والمقرب من فن محمود البديوي حتى أشرف على عاداته . وذلك حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية غير غير . وعندما اعظم الشكل القصصي القصير . ولما تعامل مع الأعراق ، ووصف الشاعر والمخالجات الإنسانية . وحين نجح - وأحياناً - الخطأية والمباشرة . وحين توسل بلغة عربية مصفاة نقية ، لاهي لغة المعاجم والقواميس اللغوية القديمة ؛ ولأهلي لغة الفصحاء الرومانسيين . ولما احتجى بالفرنسي . ورفضاً منطلق الحرية الضيقة . والشاعرية السخيفة . والأخلاقيات الماعلة . والمصالح المادية المتبادلة . أي عندما ارتقى لنفسه ، ولقته ، والاعتدال ، والتوازن .

• • •

وتبقى الدعوة مفتوحة للدارسين والباحثين والقاد ؛ كي يتناولوا بالنقد والتحليل عدداً آخر من كتاب هذه الحلقة المقفولة . بل إن الرعد قائم بصدق ، أن أوصل دراساتهم ، منفردين أو مجتمعين ، في هذه الحلقة

التيئة أنني لا أريدها أن تكلف عن هذه الزلزة ؟ يجب أن نلهم ولكن كيف ؟ ! » .

والقصيدة قصيرة فعلاً تقع في ست صفحات . وتلف لها الكاتب كل مواهبه وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذا المستوى الدقيق يتوفر في القصص التي ذكرناها له من قبل بالإضافة إلى بعض القصص التي حاول فيها الابتعاد عن الشكل التقليدي المعروف للقصيدة القصيرة ، مثل «ذلك الشتاء» و«السالل والمسول» و«الزيارة» و«الصواب والخطأ» . وهو حرص على أن يحدد للقصيدة محاور ، يضع لكل محور منها عنواناً . كان يضع للأولى عناوين : القلمة ، والبدائية ، والنهاية . والبدائية ليست غير النهاية الفنية . بينما النهاية هي التي لم تحدث بعد على المستوى الخارجي الواقعي .

في القصة الثانية يختار عناوين «الزلة» و«الاستطلاع» و«الحلم» .

بينما يضيف في قصة «الزيارة» صوتاً أشبه بصوت الكورس ؛ إلى جانب صوت الراوي الأصل للقصيدة - الكاتب ، وصوت «أمينة» البطل ، وصوت فوح ، وعزيرة والمنزوي . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جلياً ، المصبوغة بصبغة المنطلق الذي ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ، ومن بينها صوت الكاتب الذي يصور الموقف ويرصد العناصر الداخلة فيه . هو صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحاً ، وفهماً لكل الأسرار .

وقد منح الكاتب هذا الصوت شخصيته المستقلة ؛ بهذه الصفات التي نلسمها ، ويكرهه وضعه بين قوسين كبيرين ؛ تغييراً له من السرد والوصف والحوار : (فوح يتجاوز النطاق إلى الإتهام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قاضياً إلا أنه لم يمتنع لتلميح فوح) ؛ (وجه فوح يزداد جموداً وغموماً رغم فوات الدقيق ، ولا يزال يملك المبادرة وجسمه ملأى بالمفاجآت ويدعو أن لمره ليس سراً حتى في أن يعطي نقوده لمن يهواه ، ولا بد أن يطلع عن تسرعها والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله في نوبات الغضب) ؛ (المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تخفى ، وتختفي أيضاً بين الحقيقة والزيغ ؛ ولا تصح إلا بينة وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان) (١) .

هناك اثنتا عشرة فقرة تسير على هذا الخط .

ويستمر الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة في قصة «الصواب والخطأ» . وقد استعان بهذه الطريقة كي يبيى المناخ للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد في أن يكون لكل قصة منطقها الداخلي الخاص بها ، اللاملمح لوضوحها ، وليتأينها الفني .

ولا يفرض الكاتب وجود الطبيعة المادية على القصة دون داع . وموقفه منها موقفه من الوجود الخارجي لكل عناصره وعالمه المكتظ . إنه يختلف من سليمان فياض في نظره للطبيعة ، وللكائنات الخارجية بعصاة عامة . في بعض قصصه يبدو للبعض عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ إنه يبدأ بتفاد هذه العناصر إلى داخله ، ثم يصورها ، ويديها في بؤرة شعور الشخصية من الأعماق . ولا يفكر في ضبطها ورسدها وإثبات كينونتها .

تكون قد حققت بعض أغراضها ، وقصاراها أنها تجاوزت مرحلة إطلاق
كلمات العطف والإشفاق التي تتلفظ عندما يذكر هؤلاء المنسيون أو
المظلومون !

• • •

• هوامش

- (١) ١٩٧١ - ص ٥٣ - وقد سبق لنس القصص أن نشرت بعنوان (رثاء عامل مطبخ) في
مجلة «الأعلام» العراقية - عدد يوليو ١٩٧٨ - ص ٨٦
- (٢) زمن الصمت والقياس - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ صفحات : ٣٣ ، ٣٨ ، ٧٨ ،
١٠٨
- (٣) نفس المصدر - صفحات ٥ ، ٧ ، ٢٨
- (٤) طبعه وزارة المعارف العمومية - الجزء الثاني - ص ٧٨٦ ، ٧٨٧
- (٥) «ويهدى الطرفان» - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ - ص ١٤٧
- (٦) «أسوان حزين» - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ - ص ٥٦
- (٧) «الهيون» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ١٤١
- (٨) «زمن الصمت والقياس» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤
- (٩) «الهيون» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٢
- (١٠) «زمن الصمت والقياس» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ صفحات ٥٢ ، ٥٣ ،
٥٤ ، ٥٥
- (١١) «الهيون» - صفحات ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦
- (١٢) المصدر نفسه صفحة ١١٠ ، ١١١
- (١٣) قصة «الفرقة الجاهزة بعد الألب» - مجموعة (الهيون) ص ٣٧
- (١٤) الكوميديون - الأفراس - صورة الجاحية - ظ - الكالينو - الأسو - المرو -
القميحي - القراش : .. كل هذه الألفاظ في قصة «في زمانا»
- (١٥) «زمن الصمت والقياس» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٧
- (١٦) نفس المصدر ص ٧١
- (١٧) انظر قصة «الرجل» مجموعة (الإبادة الفاضلة) ١٩٦٣ - ص ٧٢
- (١٨) المصدر نفسه صفحة ٦
- (١٩) قصة «الصمت» مجموعة (الناس والحل) ١٩٦٦ - ص ٣٧
- (٢٠) قصة «سجادة الباز» مجموعة (الإبادة الفاضلة) ص ١٤
- (٢١) مجموعة «دانس واليه» - دار الآداب - بيروت ١٩٧٣ - ص ٣٧
- (٢٢) المصدر نفسه - ص ٣٧
- (٢٣) المصدر نفسه - ص ٣٧
- (٢٤) المصدر نفسه - ص ٣٧
- (٢٥) المصدر نفسه - ص ٣٧
- (٢٦) المصدر نفسه - ص ٣١
- (٢٧) المصدر نفسه - ص ٤٢ ، ص ٤٣
- (٢٨) انظر القصة ضمن مجموعة (الفرح والحقيقة) المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ص
٧٣ ، ٤٤
- (٢٩) «المجاعات القصة للمصرية القصص» - د. سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٧٨ ص
٣٣٩ ، ٣٤٤

أوفى غيرها ، كما سبق ان وقتت عند غيرهم . ويظل هذا المقال - محاولة
للاقتراب من صورة البناء الفني في القصة القصيرة عند بعض كتاب هذه
الحلقة . مستندة إلى النصوص وحدها . ميدية بعض الأحكام هنا أو
هناك ، قد يفتق البعض حولها ، وقد يختلف آخرون بسببها . وهي بذلك

- (١) «القصة القصيرة» دراسة وانتقادات - د. الطاهر أحمد مكي - دار المعارف -
ط١ - ١٩٧٧
- (٢) «القصة القصيرة» - د. سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٥٣
- (٣) (أ) عبد الفتاح زكي وديانة التلمبة الفنية - مجلة (فصول) العدد ٢ - يناير
١٩٨١ - ص ٢٩٦
- (ب) الأمل والحب والظلمة المسجل - مجلة (فصول) العدد ٣ - أبريل
١٩٨١ - ص ٢٩٦
- (ج) الخزن الشفاف في قصص لاروق منيب - مجلة (القصة) العدد ٣٢ - أبريل
١٩٨٢ - ص ٧
- (د) أحمد عادل في قصصه القصيرة - مجلة (القصة) العدد ٣٣ - يوليو
١٩٨٢ - ص ٣٤
- (٥) بعد أن أصدرت كتابي (طور فن القصة القصيرة في مصر) ١٩٦٨ ، ثم «المجاعات
القصة المصرية القصيرة» ١٩٧٨ تصورت أن من سيأخذ بيدي من الكتاب والدارسين سوف
يتكبرون من أمهات جديدة ، وتأتي قصص جديدة . لكني أترجم أن عمدا كبريا داريا حول
الكاتبين السابقين . ومنهم من نقل عنها نقلا حرفيا ، دون الإشارة إلى أي منها ضمن
المصادر والمراجع . وهناك من «سُرِّوا» في بعض الفصول ، ولقدروا على أنها مقالات
منفصلة عن هذا الألب أو ذلك ، ومن نقلت عناهم المترجمين . والأكابر من ذلك
مدعاة للشفقة ، أن يظل الواحد منهم مأزودا في (دليل القصة لمصرية القصص)
إحصاء لتتاج هذا الكتاب في مجلات وصحف ودوريات متتارة ، وكأنه هو الذي
أصنع ، وأطلع ، دون أن يكتف نفسه مجرد ذكر المصدر . وليس حيا طبيا على
الإطلاق . إنما العيب كل العيب في إغفال المصدر إنما أزمة في الأخلاق العامة .
- (٥) أنظر

Studies in the Short Stories. Adrian H. Jaffe Virgil Scott.
Copyright C. U. S. A. 1998. p. 3.

- وه القصة القصيرة - د. سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٦٦
- (٦) «أهل الأسود» - الكتاب المصغر - العدد ٤٩ - الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٩
- (٧) نفس المصدر - ص ٥٠
- (٨) انظر وصفه لشارع البد في «الطالمة قصة في شارع البد» ص ٩٨ . ووصفه للقرية
المصرية في «في ضوء القمر» التي تلوه بمثلهم قصصها في الرقي للصرى . ووصفه على
البنات في «الإبادة الرجل الكلب» ص ٧٦ من مجموعة «أهل الأسود» وغيرها .
- (٩) «في ضوء القمر» - صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٨٩ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٦
- (١٠) «أهل الأسود» - صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٣٧
- (١١) «بحر القلوب» - صفحة ٥٥
- (١٢) «في ضوء القمر» - صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٣٧ ، ١٣٤ ،
١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٦ ، ١٧
- (١٣) أنظر مجلة (القصة) العدد ٣٢ - أبريل ١٩٨٢ - ص ٧
- (١٤) مجلة «الأنال» العدد الخاص بالقصة القصيرة الصادر في أغسطس ١٩٦٩ ، مقال
(أروعن حاداً مع القصة) لسليمان فياض .
- (١٥) نشرت في قصة (موت حامل مطبخ) مجلة الفكر المعاصر - العدد الأول - مايو

ساحة القصة القصيرة في السبعينات

بدايةً ، تقود هذه النظرة إلى معالم معينة في ساحة القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينات ، الفرافسات منهجية ، يمكن أن نورد لها بأكبر قدر من الإيجاز ، على النحو التالي : إن النص القصصي وحدة بنائية وعشوية ، وله علاقاته الداخلية ، وأنه بالتالي كائن له استقلاله ، وفردية ، وخصوصيته ، ومن الممكن - إذا لم يكن ضرورياً - أن نقسّم أسرارها من داخله .

ومع ذلك ، فهو ليس عالماً مغلقاً على ذاته ، مصمتاً ومسدوداً في أسوار إطاره النصي ، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعية الهامة التي من وظائفها أن تفتح متاهة من الضوء على النص ، وهي علاقات تتراوح من موقعه في تلك النصوص الأخرى للكاتب ، وتشكله من خلال تطور العمل القصصي كله لهذا الكاتب ، إلى موقعه من الوعي الاجتماعي بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة .

إن الكتابة l'écriture ليست قيمة شكلية فقط ، بل هي أساساً قيمة دلالية ، وأن النوايا هنا - بلداً من نوع نسج الكلمات ، وتركيب الجملة ، وسياق الألفاظ ، وعشوائية أو لراء القاموس المستخدم .. إلى آخره .. ، بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية ولحدها أو تجهيلها ، لا من حيث إنها موضوع أو مادة للعمل القصصي ، بل من حيث إنها اختيارات نصية ، (أو شكلية ، في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي - سواء كان واعياً أو غير واع .

إن مجموع التغيرات والتطورات وتراكبها ، وتفاعلها ، في الكتابة القصصية ، على النحو الذي أجمعناه ، في حبة معينة ، يشكل تياراً يمكن أن نسميه حساسية جديدة .

إدوار الخرافات

مستقلًا ، إلى حد محسوس ، بعد استفاد كل ما يمكن أن تقدمه هذه الافتراضات من حلول . أي أن ظهور ورسوخ حساسية جديدة في القرن - مما كانت أسبورة في التراث الثقافي الأدبي والأيدولوجي ، ومما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوعي بهذا التغير - ليس مشروطاً بهذا التراث أو بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طرفة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً في تلك عملية الإبداع التي نفس ، بقرائنها الداخلية الخاصة .

ولذلك ، فإن تطور هذه الحساسية لا يحدده ولا يقطعها زمن محدد وناحية : ولا يستمر تواصل الأجيال ، وتراكم الخبرة على نحو

وإذا كان من الصعب ، ومن غير الضروري أيضاً ، أن نقصّل هذه الحساسية الجديدة عن التغيرات والتطورات التي تطرأ في هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعية ، وعلى الوعي الفردي والاجتماعي بها فإن تأثير هذه الأوضاع الاجتماعية بلداً لا يؤدي ، من خلال علاقة علية وحتمية ، إلى تغير الحساسية الفنية والقصصية بالتالي ، ومن ثم فهو ليس وحده تفسيراً مستغرقاً ، أي أن للطائفة الإبداعية للكاتب الفردي دوراً خاصاً ومؤثراً ، وأن للعملية الفنية سرها التميز الذي يمكن أن تكتسب أبعاداً ، دون أن تتشاح تماماً حتى آخر مداها ، باستخدام الافتراضات السيكولوجية والبيولوجية والعودة إلى مراجع تكون الوعي الفردي للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية ! وإن هذا السر ، في النهاية سيظل

الناس من أشواق وصوبات تستصعب على التصنيع والتقنين والميكنة .
وتحت هذا النمط تلوح منتجات «القصة القصيرة» الاستثنائية .
وقبل ذلك كله فليست القصة القصيرة الآن ، في عقيدة الكاتب ،
تقليدية ، فقد استُخِلت هذه الكتابة وأُتِكت حتى الموت والجفاف
الأخير .

وهذا كله ، بالبداهة ، لا يُسقط «مشروعية» منتجات الأعمال
«الفنية» أو «شبه» الفنية ، التي تلبّي احتياجات عريضة لتزجية الفراغ
بالتسلية ، وإرضاء الضمير بالاستمتاع للدعوة ، وإشباع الفضول بتتبع
الصنعة وهكذا ، ولكنها مشروعية تندرج في سياق آخر تماماً .

عقيدة الكاتب إذن هي أن القصة القصيرة - في التحليل الأخير -
صياغة للشيء نحو المعرفة ، ونحو التواصل في هذه المعرفة : تشكيل
لأدراك مشترك وكان لأحوال الحياة والموت ومعانيها ، بنية معينة لأستلة
وأشواق إيجابية في السؤال نفسه ، وتحققها في التوق نفسه ، أي أنها
صياغة للشيء نحو المستحيل بكل ما هو في طوع الإمكان ، بل بما
يتجاوز الإمكان بشرط التصريف - إن صح هذا التعبير - فليها إذن
مسحة من عمل النبوة بالمعنى الأشمل أي بمعنى الرؤيا ، والعرافان ، في
هذا العصر الذي تطفئ فيه «رسالة» الإعلام ، «ومعرفة»
الخصص ، وفي هذه البهجة من الأرض التي تخطط فيها الرؤيا ،
وتضطرب بل تضلّض «المعارف» ، وإذا كانت الصياغة - في التشكيل
والبنية شخصية بالضرورة ، وإذا كان إلهامها ونسجها ذاتيا بالضرورة ،
فلها بالضرورة أيضا وقع لها يمكن أن نسميه «منطقاً ما بين الذاتيات» ،
سواء على الصعيد الاجتماعي ، أو على صعيد المعرفة .

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات ، والمغالل التي أمثلها ،
استعصت هذه المقالة لنفسها خطة محددة : هي أن تنسج فقط نحو الأعمال
التي يمكن أن يطلق عليها مجموع هذه التعبيرات التقليدية ، في مجملها ،
بما لا يس من «قيمة» قدر كبير من القصص القصيرة المتمنية إلى «ثقافة»
فرعية ، أخرى ، قائمة ، وأن تتناول من هذه الأعمال ما كتبه ما يمكن أن
نسميه - على نحو عام ، وافتراض آخر عام - جبل السبعينات ، وبعبارة
عامة أكثر تحديداً ، ما كتبه كتاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين
أو أقل من الأربعين على أي حال ، وغطرت كتاباتهم في هذا العقد
السبعيني وحتى أوائل الثمانينات ولست أسلم ، بأي شكل ، بصحة هذا
المحيار للعمل على أي حال ، فعمل من افتراضات الكاتب أن مجموعة الكتاب
الذين شُهرت كتاباتهم ودرست أقدامهم في الستينيات ، وخاصة حول
مجلة «٦٨» للعروقة - وأوضح الأسماء هنا هي يحيى الطاهر عبد الله
وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، وعصمت البساطي ، وعصمت مبروك ،
وجميل عطية وإبراهيم ، وإبراهيم عبد العاطي (وسجل الفيضان ويوسف
العقيد في حدود معينة) وهكذا ، ومن قُلِّمهم كما هو معروف : يوسف
الشاروني (إلى حد ما) والكاتب في الخمسينيات - هم الذين تبلورت
على أيديهم تلك الحساسية الجديدة بكل مروعة ألوانها ، وقد أصابوا
رحلتهم بإغجازات هامة في هذا المجال بالتحديد ، في أثناء السبعينيات .

ميكانيكي . إن افتراض الطفرة يعني أن فكرة الأجيال ليست معياراً
ضرورياً ، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد «الحساسية الجديدة» في
القصة القصيرة في السبعينات - إذا سلمنا بوجودها - أصولاً كاتمة
ومؤثرة في الأربعينيات وإن كانت قد توارت ، وضخت في
الخمسينيات ، ثم تجددت قصباتها في الستينيات ، وهكذا ، مما قد
يستلجب أبحاثاً تركز نفسها لاستقصاء هذا التأصيل ، على مستويات
مختلفة ومتضافرة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية ، أو طرائق
الكتابة ، أو موضوعات - تيات - العمل الفني ، وهكذا .

هذه الافتراضات ، إذن ، هي التي وجهت نظرنا إلى أعمال معينة
في القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينات ، ولكن الأمانة تقتضي
أن يُقَيِّم الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولوياته ، أفضلياته ، أو
المجازاة في - كما أُثِرَتْ - في هذا الفن الذي يستهوو ويستغمر عمارسة
ومتابعة منذ أوائل تشكيل وعيه بنفسه وعمله ، ويستطيع الكاتب أن يوجِّز
«قانون الإيمان» الذي يعتنقه في هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل
الفني بعامته - ليس أساساً أداة تسلية ولا حرفة ولا فلسفة ، ومن
الضروري أن نحدد ذلك من البداية ، لأن القصة القصيرة بالذات شكل
عمادع وبراقع جدا من أشكال الفن ، وهي في فترة معينة ، مهران ما
تصبح صناعة استثنائية على قدر كبير من الزواج وعلا للطلب
الجاهلي الواسع ، هذا إلى أنها قد أثبتت مطلة سهلة - فيما يبدو
وللوهلة الأول - لأشواق من الخطابة بالمعنى الأصل للكلمة ، الخطابة
الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية والشعرية وهكذا ومهما نظرنا في
إمكانية ارتباط العمل الفني بالأيديولوجية (وهو فعلاً موضع نظر ، ومن
الصعب نفي هذا الارتباط ببدء وكفافية مسلم بها) ، إلا أنها
استخدمت ومازالت تستخدم ، أكثر مما ينبغي بكثير ، أداة أيديولوجية
صرخة مباشرة ، وبذلك استعصت إلى نوع آخر من أنواع «الخطاب»
يتردد الكاتب كثيراً أن يُدرجه في سلك العمل الفني ، كما يراه . وهذه
العقيدة التقليدية - أو ألماحز التقليدية - هو الذي أُمِلَّ الافتراضات التي
بدأت بها ، إذ يرى الكاتب أن العمل الفني - والقصة القصيرة على
الأخص - ليست «شرعية من الحياة» (الحياة شيء والعمل الفني -
داخل الحياة - شيء آخر ، أليس هذا بديهي؟) وليست «العكاسا»
للمجتمع ، ولا حتى «العكاسا» لوعي الكاتب (لماذا انعكاس؟
أليس «عكاسا» قلما برأسه؟) ولكنها ، على وجه أخص ، ليست
«مكنة» صغيرة مصنوعة بحكمة التركيب ، تلوم ترويض الصغرة في
قوتها وندى وتسقط في اللحظة المناسبة في مجراها الأخير لعمد سلفا في
«لحظة تنوير» كأنها من عمل الحرفة الماهرة وبخطة اليد الماهرة (حتى
لو كانت «لحظة تنوير» معكوسة تغير من كل السياق وتلقي عليه حزمة
ضوء مفاجئة غير متوقّعة كما تلعب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة) .

وإغماز هذا الكاتب يأتي ضد الكفاءة المفرطة في الصنعة ، والخلق
في التركيب ، فعمل الشرح الدقيق في الصنعة ، والشق الصغير في
البناء ، هو كمال الصنعة وتمام الفن . الشيء للحدود المقصود للخلق
بإحكام من ذاته آتياً جيداً ، وهو - بحكم تقنيته مسبق ولكنه ، فيما
أرجو ، مدعوم بالاستقراء والتأمل الصور - منافساً لما هو جوهري في

كتب «حلم بقطة بعد رحلة القمر»^(١) حتى «الثقل»^(٢) قد جرب يده عبر هذه الطرائق التكنيكية، وتراوح بينها على طول فترة التكوين والتشكل هذه. زراه في القصة الأولى يصيب موضوعاً (تيمة) تقليدياً في شكل يستوحى المنحى الذي كان ومازال شائعاً ورائجاً عند شدة الكاتب:

تجاوز «التقليدي» في الخطاب مع «الطليبي»، «التلويح السردى» وتبويحات مقطعة من «تأير الوعى» الدائلى، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحيط العالم بكل شيء والسقوط فجأة في حلم بقطة موضوع على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أوحادية. لا يأتي اختصار القصة إلى الإمتاع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - موظف مهدد بالطرده من بيته لأنه لم يدفع الإيجار - الخط الذي استهلكت كتابته - بحلم. وهو يستمع إلى محاضرة عن الدعوة للاذخار وتروع الأوعية الإذخارية - بأنه رائد قضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكتنا يديه:

«ذهب» ذهب وغاز كبريت، صلبش لوني تتلفه الولية»، بل يتأتى من تراوح الصياغات الكتابية وتجاورها دون إشباع لأي منها، ودون أن تنصهر في وحلق أو تلتصق كتابيها ما، ويتأتى أيضاً من محاولة تحرير حلم البقطة وتسيبه سردياً بأن «أميركا طامعة القمر وروسيا، وسابرين الأرض.. لازم فيه فوق ذهب».. وهكذا..

وهو في «صوت السقوط» يلجأ إلى تكنيك الحوار - أساساً - بين «شخصيتين»، على مجرى الحوار النصي المقطع من سياقه الذى يحاول شاعره ما: «يرفع أثقال هومره.. يستظهر الغضب العاصف.. يسطع على إزادات العذلب».. لوية بنت إبليس... شاهيات المكتونة الرديف الساحة النظرات... هذه التكوينات المفرد بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها في قصصه الأخيرة. ففي «شمس الظهيرة»^(٣) تبدأ القصة: «تلاوتنى قدامى يذفها أنون الوجه المراق ا» (علامة التعجب من عند القصص نفسه) ولينا «والشمس تابع مقيت وموت مطلق»، وفرن في داخلك بطن كبركان أرعن» وهنا أيضاً تتجاوز الصغى الشاعرية ولصغى البلاغية: «تكلم بأوجه أى الجامد... أمثال أنت أم آست؟ أم لكلك مت من زمن... تكلم بمجكة السنين التى استسقتك بها جلدور الجرائيت».. إلى آخره.

أهمية هذه القصة أنها - فيما أعرف - أول محاولة له لزيادة مناطق جديدة إلى حد ما وغير مألوقة تماماً، من الحساسية القصصية، وميزة إبراهيم عبد المجيد - يشاركه فيها، ويوزل، «عصن يولس» على الأصح، وآخرون، إنه يقع مشهد خارج المشاهد التى استقرت كتابة بين شوارع المدن وسجاري القاهرة ومكاتبها ومقاهيها وغيطان القرى.. إلى آخره، والواقع هنا هو فيها يبدو، فليس مسمى «ملاحات الإسكندرية إلى نغم» وهذا أساسى».. عبر إدراك الحال الصاعدة وعائلاتهم وقد حملوا كل تقاليد وعيهم بالشرف والثأر للعرض إلى بيتهم بطيئتها معادية لهذه التقاليد - «حجرتنا بالنهار يدخلها أغراب».. ونحن غير موجودين».. لقد «متنا».. ثم ينتهى الحوار المقطوع الذى يدور من جانب واحد، لتدخل الكتابة فجأة في غور صعران - البطل - ولتستجلب صقور الثأر تلحق فوق الماء المزهوم. أنا صعران يا أباي!..

وقد كان من الصعب، لأسباب عملية بحتة أن تتناول هذه اللقطة أعلاهم - أيضاً - في تلك الفترة.

إذن، فإن المرجع الاجتماعي العام لوعى هؤلاء الكتاب من جبل السبعينات هو التنازع الذى لا أجد بأساً - بل قد يكون مفيداً - أن نذكر به: كانت هذه حقبة حزبة الأمال الكبيرة، وعقائيل تحزيق الذات المحمية عقب انحصار هذه الآمال، والتضاد الجارح بين. الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واختراق المزعومة بكسر عبيد ولكنه مؤقت ومعلق، ثم احتكام «القيم» الاستهلاكية والطفيلية، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منجز «الافتتاح» الذى كان قد قدم وعياد تقديمه الآن - على أسس مختلفة: الإنتاجية وتوطين التكنولوجيا، وسيادة الإعلام - والصلل الاجتماعي أساساً - المثقن والموجه إلى قنوات مخططة لها ومتضادة مع الهاور الاجتماعية في الحقبة السابقة في حين يهت متلازمة «الاشتراكية» ومفهوماً - أيا كان هذا المفهوم على أى حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت في نهاية العقد أن تصبح سبب السمعة)، وتمكن البيروقراطية. وهى حقبة هجرة أو خروج أو تزييف المثقفين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من «العالة» المصرية حتى غلب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب انها النواة المحفصة في الخارج المرئى والعالمى على السواء، وهى حقبة أزمة الهوية المصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهى أزمة حقيقية ومبررة في النهاية - بعض النظر عن جانبيها من الاتصال والتفعل المضطرب المفترض. وهى حقبة تضخم المثليات واللواذ بمقولات متوهمه عن الماضى وعن السلفية الخوذية، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهى حقبة استشراف التضخم وتفضي الغلاء الساحق والوصول الثانية وتورم الثروات المشبهة. وهى حقبة انفجارات من العنف الوسيطى لها رصيد من مسلمات مطلقة. وعلى الرغم من تلبيل ممارسات ديمقراطية معددة ومحدودة فهى حقبة استمرار غياب المثقفين - وإلهم يتسنى وهى هؤلاء الكتاب - عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار، بما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة، على كل المستويات، وتفتت القيم الألفية السائدة باقحام المتجات الأخيرة وللتكنولوجيا» دون أصولها، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التى مازالت ماثلة في الأذهان.

بهذه الافتراضات، والاختيارات، والتحديدات للمرجع الاجتماعي التى أخشى أن تكون، على القضايا، قد طالت أكثر مما يتبع الحال، يمكن أن نبدأ - بقدر ما يستطيع الكاتب - في تبين قسبات هذه الحساسية الفنية الجديدة كما تبدو من خلال أعمال معينة لكاتب معينين من «جبل السبعينات»، في اتجاه الملامح الفردية والسيات العامة على التوازي.

والتسلسل الأبجدي - على الألف باء - خطه تعدل غيرها من الخطط في هذا التناول الذى لا يفتى - كثيراً - «بالقيم» وإصدار «الأحكام»، على أى حال.

لعل إبراهيم عبد المجيد من الكتاب القلائل الذين يمكن أن تكون كتاباتهم عملاً لدراسة «عملية» في الأساليب «الحديثة»، فهو منذ أن

النهاية ، بعد لأمى - إلى صياغة متسقة وإلى رؤية محددة وغير مترهلة ، سقطت الزوائد «الشاعرية» وصفاً الشعر الخاير وأحكم التكليك ، وجاء قدر ضرورى من البكى فى الصنعة كان مقصداً . (ليست هذه أحكاماً بل توصيفات) .

وما من كبير جدوى فى «حكاية» موضوعات القصص الثلاثة : «بيت وحيد» حيث يطل البطول من شقته فى بيت يبدو كما لو كان غير مأهول بالسكان ولا بالزمن نفسه - وإن كان الواضح أن الزمن هو «الآن» الاجتماعى الراهن - على مغامرات شبه جنسية تدور فى عارة مواجهة محددة بلقة «جغرافية» شديدة ، بيتاً بواب العبارة موصد عليه - طيلة ثلاثة سنوات ؟ - يقوم بوظيفة حارس غائب بل بحبوس . و «القطعة» حيث يقرر البطول «بعد عمل عشر سنوات كموظف حكوى لا قيمة له فى مكتب مزدحم» .. «أن ينظف الدنيا» ، بقرية القنطرة فى فىلأ منزلة وثانية ثم إخطالها على أكرام القنطرة فى المدينة الكبيرة ، فهذا هو دوره وإشعاره العظيم ، كرجل عظيم . ولكنه بعد ترتيبات حريصة جداً وعناء تفصيلي يسحب لكل شيء حساباً ، يجد فى اللحظة الحاسمة أن الأتقاص التى أعدتها - كتقائلا ضد الفساد والقذارة والتسلل - خاطئة جميعاً ، وليس فى أى منها إلا قنفذ واحد مَيّت . ولكنه «لم يبتس» و انتهت القصة بموقف عمل يفكر فيه بجلو مشكلة العرية «نصف النخل» التى حملت هذه الأتقاص ، ومن المتوقع والمضحق عن نفسه أن يكون الحل غير قائم .

فى «المسحوق»^(١٧) نجد رجلاً له وظيفة خفية هى السرفوق سطوح القطارات - جبهة زدها - ليتعقب الموصود والدخلاء ، عبر مشربين عاماً من كل الحروب . وهو يصادف مرة واحدة ، امرأة كأنها حلم : ولم تكن قاسية ، لكنها أبداً لم تكن فى متناول يده .

فى هذه القصص مناخ عيى لا تحفظه العين ، ولكنها عيشة لا تنسب إلى الإلهام إلا ، والياس ، والطم ، الصياغة والقيمة هنا متضارفتان لكى تُنقل - برهافة وحل استعفاء ، كما ينبى - رسالة ولغوى واحتجاج على الإطوار الاجتماعى ، الذى تدور داخله القصة - فى عالمها الخاص - ولّى علاقتها الواضحة بالواقع الاجتماعى الخارجى عنها فى الوقت نفسه . ورسالة الرقص تحصل فى داخلها عنصرى السلب والإيجاب ، معا . والتكليك العيى المؤلف يجرى بسلامة ورقة . وهو ملغى - فى داخل المصطلح - فلم تعد حيل التفسير السردية ضرورية ، ولكن تفاصيل الواقعة العيشية ، حل العكس ، معنى بها جداً ، مهمة لأنها تقع على التقاطع بين «الواقع والوعى» ، والكتابة قد أصبحت قاطعة ومطبعة بنورها الداخل المتلقى عن أبعاد زاهد وديق للكلام والحوار ، والتراوح بين مواقع أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح مسلماً متناغماً .

والقرودات الأساسية ، فى هذه القصص - حركية . يمكن أن نستشف ذلك فى استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها : القطارات ، عربات النقل ، السيارات ، الأنويسات ، الطائرة .. وهكذا ، ولكن الأهم فى هذا أن الجملة عنده جملة فعلية ، متحركة تدور وتستقل عبر الأفعال التى تكتسب له فى مساراتها دون عوائق صلبة ، دون قيام

آه .. لماذا غاصت ساقى وحدى حتى الركب ! » والقصد القصصى هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة «الشاعرية» الطويل لائق ولا يمكن أن تُقن بهذا القصد فهو - من ناحية - إداة لقيم تقليدية من قهر المواضع القديفة فى موقع لا يمكن أن يتفق معه ، وهو - من ناحية أخرى - تعاطف معن عنه من الكاتب مع كل من القاتل المظلم - بطولته هو مقصور عليها - إلى إظهار طوقس الأثر ومع ضخمة هذه الطوقس ، ولها صدى لطيف من فهدا القديفة موضوعة فى سياق الصديد ، بحوية من الألب والأخ ولكنها تذهب قرباناً لقدر اجتماعى لا يقام . إن صرامة التيمة وصلابتها لا يمكن أن تؤنى أثرها ، لا يمكن أن «تصل» (إن صحت هذه الكلمة) عبر التويجات الخفيفة الشاعرية .

«مواقع» الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد الحيدى هى ما يستمرى أول انتباه : ملاحظات الإسكندرية ، «مزلقات» السكة الحديد الثانية المعزولة فى «الرجل الذى يجرى قهر العرائ»^(١٨) و «الشجرة والمصاير»^(١٩) والمستشفى فى المدينة العربية فى الخليج ، حل الأرجح ، حيث يقم مصرى مهاجر للعمل مع باكستانى فى «اليوم الأول»^(٢٠) والزمانة البعيرة فى مينا من موانئ غير مسمى فى «الطشين»^(٢١) والبيوت المنزلة فى ضواح مقفرة فى «بيت وحيد»^(٢٢) و «القطعة»^(٢٣) . ولكن أهمية الموقع - بمنزلة الموقع ليست فى جبهة الديكور الخارجى ، ومفاجاته ، بل هى أساساً فى صياغة هذا الموقع بمنزلة بالوعى الذى يغامر القصة ، أو مأخوذاً عبر هذا الوعى ، ومتناقصاً مع المتناصر أو للمعطيات الأولية لهذا الوعى ، كما شاهدنا فى «شمس الظهيرة» وكما يتأكد ويرسخ على عبرة الكاتب وتضج بممارسة ، فى قصصه الأخيرة .

وسوف نخلص الكاتب ، فيما بعد ، من الخطائية فى «تعلقات عن الحرب»^(٢٤) و «الرغبة فى الإخفاء»^(٢٥) بما تتطوى عليه الخطائية من حيل سردية قريبة المتناول لتقسيم الأحداث وتعليها ، واقتباسات من رصيد قراءات متنوعة ، ونغشية هرامش ، وتوثيق توارىخ ، وحوار مقطوع بالى من طرف واحد ، وتغريب فى السرد العيى : «استمت ابستمته .. رأى الناس مزدحمين حول جسده الباسم» ، أى من طرائق التكليك المسمى بالحديث الذى أوشك أن يصبح - كما هو معروف - تقليدياً وقائلياً .

وسوف يمر من خلال فترة من الصياغة التعبيرية الحادة فى «الموت فى أربع حكايات»^(٢٦) مثلاً ، حيث نجد التشويه الصياغى المتعمد ، المؤثر ، للأحداث والصور ، تتابع الجمل القصصية جداً ، حذف حروف العطف وأسماء الوصل ، إظهار تشخيص أحوار ، استدركاكات وتلاحقات الصور بطريقة التعلج والتزكيب السبائى فى صور مقربة جداً إلى حد الانعماج والتضخم الشائئ وأخيراً النهاية المفروضة التى تكررت عن الكاتب ، التجوى الداخلية للبطل الذى مات - نُجِّلَ هنا - نُثَقِّلَ لينا - بعد الفعل - لحظة موته ، على غرار المصطلح القصصى القديم للقاء ، لا لأنه مصطلح غير «واقعى» - المصطلحات كلها لا صلة بينها والإقناع «الواقعى» - ولكن ، أساساً ، لأنه غير ضرورى ومتريّد . به .

نرى فى القصص الثلاثة الأخيرة التى تتناولها هنا ، وصولاً - فى

الأمم - أسماء الجرامد أو الأشخاص - حواجز أو سدود ، فأما هذه أساساً أدوات للحركة ، و حضورها مرتبط بالانتقال ، والصيرورة وجملة القليلة جميل مفصلة ، ترابط بربلات مأرقة معروفة :

« حين » « الظلية » ، « لأن » السببية ، « رغم » الاعتراضية ، « لكن » الاستدراكية وهكذا . وهو يؤثر أيضاً في « صابر » الذي يندر استخدامه في لغة القص الجارية الآن ، لهذا كله في التحليل الدلال قيمته الظاهرة .

في قصته الأخيرة « الشجرة والمصايف » غير المنشورة عردة إلى متعلقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة ، ويثرنا بها ، هذا العالم الذي له موقعه من مزلتان سكة حديد وعلى مفترق عدة طرق : الشوق إلى « قم » قديمة بمعنى أنها قاتمة ، واقتحام « قم » آية واجدة وكاسحة ، والمصايف - على أنها صيغة قريبة جداً وسهلة إلا أنها ناعمة الاندماج في بنية القصة كلها .

وإذا كان مما يسترعى النظر أن الطفولة عند إبراهيم عبد المجيد عالم مفقود تماماً ، لدينا ، فليس في كل ما عرفته من قصص قصيرة فقرة واحدة ترجع إلى هذا العالم الذي يسوي معظم كتاب القصة القصيرة عندنا ، فإن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلاباً ، بل هو اللناخ السائد في القصص القصيرة التي كتبها جابر الله الحظو . من بين خمس عشرة قصة أعرفها للكاتب ، تدور تسع قصص في قلب هذه الأشواق الطفيلية وتضجها بؤرة لها ، وغرم قصتان حول لغوم هذا العالم وأكثا قد ظلمت عن نزهة ، وليست إلا قصتان فقط تتفان في قلق الكبار حقاً ، وقصة هي أمثلة ، أما القصة الباقية فكانها عكبة بمعنى طفل ، ولهذا تفصيله بالبطح .

هذا « المشهد » الطفولي المتكرر مأغوذ في ضوء ريفي مخفف شفاف له غنائيه الخاصة ، وهو مشهد حين إلى ريف الطفولة - أو طفولة ريفية مصفاة ، وتتسطر بنوع من العاطفية المائسة التي تخلو من الصلاة والقسوة والقيح - وكلها مقومات لا يمكن أن تنفصل عن عالم الطفولة وإلا غامرنا بالوفور في زيف معين - حتى نشق أن تكون ، أحياناً ، عواطفية صراحاً وإن لم تستطع تماماً في ميوتها وتبسطها .

وينسج الكاتب ، صراحة أو على استخفاف ، منسج ضرب الأمثلة وإقامة المقابلة « المجازية » المباشرة ، التي وإن كانت لا تضع لك أحد طرق الجاز موضع التقرير للفتح إلا أنها تضعه ، بوضوح ، بأكثر بكثير مما يربح البناء القصصي ، بل تصل هذه المقابلة المجازية إلى حد انتقال القصة بسبب يثرها ، بلا ضرورة ، كما يحدث في كل من « التباح »^(١٤) و« الخنازير »^(١٥) واللذان وسده هنا جميل على القصة . والتباح « أمثلة قوية على الجرد ضد التهر والتشوه » وهناك كلبان في غابة الشراة والضراوة يهربان الناس في الحارة كلها ، ويبددان ما هو طيب وجميل ، ويسوقها كسبح عائز يفرض بها سطوته حتى يئس لهذا كله فقي واحد بطولي : « مد يده .. ألصقت سكين حادة ، ألصقت بشدة » فإذا بالمعجز المهور « يزعم ويجمع فرحاً » والفتاة الهائنة « قد عادت .. مشرقة الوجه فرحة » ، وقال سعيد بقة « في النهاية اقتحموا الدار بلا خوف . هكذا قال وابسم » كل قاموس القصة هنا

ولا تخرج « الخنازير » عن هذا المحي في ضرب الأمثلة إلا بقدر أكبر من غنى المفردات القصصية ، واقترااب أوتق من غنائية الكاتب الكاسية والمائقة ، وما زالت الشخص والمشاهد أشبه بالناجذ التالية منها بالتحديدات الصينية ، فالسما « زرقاء صافية » و « المعجوزات تحيلات طيات » والزوجات الفلاحات « تحيفات يترين القمع » وهكذا . وهناك صيغة تعديد الأدوات الريفية بمجرد تسميتها ، والاستعارات المتكررة المعلقة على ذاتها ، كأنها أشياء صلبة لا تفتح بإشباعها على مناخ المشهد كله ، « الوردة البيضاء » استعارة مائقة تزد في قصص الكاتب ولكنها تزد ، فقط ، ولا تستطيع أن تحلق لنفسها تساوقات وإنشاعات وتناجات تعطيا وجوداً يرف بجياته ، و « النحلة » تفت أيضاً هنا - كما تفت في قصص أخرى - استعارة كان ينبغي أن تكون حية ، متخلفة ، وبالتالي غنية بالإيماعات ، ثم تهجم الخنازير ، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب ، ومن ثم فهي شديدة الحرية لنفسها ، لا تنتهي إلى شيء : « ونجمت الحيوانات الحقيقة برؤوسها المخرطولة الشكل .. نجمت .. زعقت .. نزلت النهر .. صرح الجميع في هلع : النهر .. دامت السمك القضي » - مرة أخرى وأخرى استعارة متكررة مسدودة - « وألقت الوردة الصغيرة البيضاء .. صرخوا ، تراجعوا .. دخلوا البيوت » « ماتت المصراخات في الحلق .. وارتجمت البيوت » هذه كتابة تهزم نفسها بنسها .

لذا فرحنا من هاتين الحكايتين الأموليين ، فلماذا أن نتوقف عند قصص الكبار الجيدتين من عالم الطفولة الريف المائقة به والذي يسوي الكاتب و« الجريدة »^(١٦) قصة موطف على الماش يعيش في داره التي هي « باب واحد .. حجرة واحدة » على قراءة الجريدة ، صفحة صفحة وحرفاً بحرف ، ويموت في وحشة شيوخه وحده ، بين أهرامات من الجرامد ، ولم تمد حياته ولا موتها كلها وكلامها ، إلا بعتدين من أبعاد الجريدة ، حتى يمدد الجيران « ملعداً على السرير ميتاً .. » وهالهم منظر الجرامد المبلدة .. « وعلى الحائط شرائط طويلة من نعي صفحات الوفيات .. شرائط طويلة وصور كتيبة .. وصرخ الناس من نعي حيناً رأوا .. القفران تحرق من بين أرجلهم في فرع » : ما زالت لغة الاستعارة - مقبولة إلى حد ما ولكن ليست شديدة الرفاعة على أي حال - هي لغة القص . أما « الحمار » وهي غير منشورة ، قصة تخرج عن المدار الذي نعرفه في قصص الكاتب الأخرى ، وهي تخرج الوجيدة التي أعرفها في لغة السرد التقليدية الواقعية ، والقصد فيها موثي به ولاء واضحاً : اهتزاز حافر الحياة « عن طريق المرأة التي ليست جنسا صرغا ولا عطاء خالصاً مع ذلك ، بل فيها نوع من الرحمة يتناقض مع أقراس « الرحمة والتور » في قلب مقبره يتخلها داراً له حارس المتعابر ، اختار بنسبه هذه الوظيفة . للقصة في تيسها ولغتها رقة خاصة . اخضت الألفاظ « القوية » والاستعارات النائمة المتتحة . وهبطت نعمة التفاتة دون أن تخفي . وتراوحت طرائق السرد التقليدية من حوار وحكي وتوصيف ، في مجرى هادئ ، بل جاءت نعمة متقنة ومجبة ، في وسط

و «التابع والحصان»^(٢٣) تنوعات على نظم أساسي واحد : التوق الطفولي للعودة إلى هذا المشهد ، حيث الأحزان والمتاعب بل المهن قد صُفيت من حشمتها وباشرتها وأُفرغ منها ثقلها عن طريق النص الشعري الذي لا يتبرع عن استخدام صيغ التعجب والتفصيل ، والنجوى الداخلية للتجسس للذات أو للغير ، ودخول التفضيلات الألفية الواقعية ، والتطعم بجمل الحوار الرقيق القصيرة ، ثم التأثيرات العاطفية المدرسة والمحموسة بإحكام وقوة ، والنحو إلى الأليجورية الصريحة في «الوردة البيضاء» أو «الحصان» أو «العصافير» أو «السك القضي» أو «النخلة» استعارات تجريدية تقوم مقام معاني مجردة ، وليست حضوراً قصصياً يصمت هذه الدلالات بقوة تخلفه .

وأتساءل عن غنائية الكاتب وعاطفيته، فإن العلاقة بين الطفل المائل دائماً في بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تآلق قط في سياق التهرؤ الأيوبي ، أو السطورة السلفية ، حتى في غار الأكمة في هذه العلاقة ، إستعاض الكاتب بهذه العلاقة القهرية بطبيعتها حيلة سردية هي أقرب إلى الحيلة العصافية نفسها . (ليست عصافية ، بداهة ، لأنها مصاغة قصصياً) وهي تهشم الأب - أو الجدة أو الأم - وإسقاطه ، عرضاً عن الطفل نفسه ، في هوة العجز وقلة الحيلة ، بيتاً للطفل قدرات وطموحات وتحققات تقرب من الحافق (المعجزة) ، الفعل ، يصدر عن الطفل أساساً لا عن السلف) والحلم يتجسد ويظهر وينكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحصان» على الأخص] .

وحق في «القرط لقضي صغير» ، وهي قصة عكسة من حيث صياغتها ولوحتها على السواء ، فإن الولد هو الذي يحطم القصر المفروض عليه من والديه (يأن يكون بنتاً خوفاً من الحسد ، والموت في الظاهر وتأكيدها للعلاقة الأدبية الكامنة في جوف العمل القصصى) الطفل يتجاوز مرحلة التنشيط الأدبية التي تتوحد بأمره عبر القرط القضي الصغير: الذي لم يعد - هنا - مجرد استعارة جامدة محتمة بل صياغة مضبوطة نفاذة في كل حنايا العمل القصصى وتدرجاته . وعندما «وَلَقَّ الولد شافي .. وراءه البيوت والنهر والأبريل والنخل والقباب نظر في عين الشمس ، ثم يمشي ، فالتأت ، فالتأت إلى الدار الحيا : إذا والذات الأحمال ، وأنجبت هاجر للطفيل ، وسقط النسي ، وخرج يونس من بطن الحوت .. أسلك بالقرط الذي أسبه ، قال في وجد : أحب نقوشه .. في أذن الولد قرط ، ومغترش على القرط رجل ، والرجل يسلك رجماً .. لقد كسر الطفل الطوق الأودبي أخيراً ، وشمخ برحه ، في شاعرية مقتصدّة فعالة .

وعلى حين يزاحق معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات المخففة ، تقليدية ومحددة ومضطربة تأخذ من الجانبين بطرف أو أطراف ، فإن عهده جدير من القلائل - أو لعله أحد اثنين - من الذين وجدوا طريقهم من البداية ، وأخصوا هذا الطريق جهدهم . ومن الممكن أن نقول ، باطمئنان ، إنه كاتب محدث ، وطني ، يدرك من منازراته الأولى غير المشورة حتى آخر قصصه القصيرة - ومروراً برواياته للمحوطة وتحريك القلب .

المقابر ، نعمة الدعابة والمنطردة على السخرية المطرقة بالذات وبالأخرين وبالبصير الخوف .

ومن قصص «الكبار» أيضاً قصة لها قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير عزن مثير الرثاء ، وليس مأساوياً أو ظاهياً . «هالما الموت»^(٢٧) قصة عامل النسيج المهاجر إلى مدينة عربية بحثاً عن التلفزيون الملون والمسجل والبنواجاز والفساتين ولعسان النوم لأمراته الجشعة ومغرش السرير والمخلط .. الخ وعلى الرغم من الحيل الأسلوبية التي يفتن بها الكاتب المحدثون : للتقطيع ، ودفع عناوين الفصول والفقرات و«رسالة إلى صديق» ، «قالت الزوجة» ، «حارة العمري» وهكذا فالقصة تجري المجرى التقليدي الذي عرفناه في عشرات من حكايات الخمسينيات ، هي تحليل على ظاهرة اجتماعية ، مجرد ، وخارجي .

عندما يدخل الكاتب أرض «الكبار» لا يجد إلا طرقاً مطروقة من زمان .

وفي «زيته» تذهب الأم الريفية لتسحق «المصاريف» لابنها في المدرسة ، والموضوع وإن كان مستقداً إلا أن التزكية حاذقة مأكرة ومؤثرة عاطفياً حتى إن غضبت لأنك قد تأثرت ، كما تغضب لأن عينيك تفرورقان بدمع حاطي وأنت تشاهد قلباً ومؤثراً ، تغضب لأنك في الواقع خلعت عيلاً ومستتالية سهلة . ولكن القصة بتقلدها التوحد الكامل مع البطلنة المؤثرة ، الأم الريفية التي لا تؤخذ بمفردة الحكاية الكائنة من وجهة نظر «ساحية» ، من جانب الكاتب الريفين من أهل المدن ، الذين بعد بهم العهد بطلونهم ، هنا كاتب مازال يحيا - قصصياً - في بؤرة طفولته حقاً ، ويتخذ القصة أيضاً سلامة نعمة الحوار ، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تقليد ، بل «صادق» في صياغته ، ومن ثم مكمل بذاته .

على أن الجسم القصصى الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك التوسلجيا الطفولية لتجرب حياق ريفية كأنه لم يحدث قط ، بعاطفيته المضمومة ، بلده من «الطش» أول ما قرأت له حتى «الموت والعصافير»^(٢٨) التي تنقل مناخ الريف إلى حجرة فوق بيت في المدينة ، وعندما يموت الأب ، ويدفن «تترق العصافير بشدة» .

في «الطش» يمكن أن نرى يبروح خصائص البدايات في اكتشاف هذا المشهد الرقيق الغنائي الطفولي : التكرار النصي ، وتراخي البناء (ليس البناء دائرياً ، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيراً النهاية المحركة أكثر مما ينبغي . سوف نرى في هذا المشهد القصصى فيما بعد ، كثيراً ، عناصر أمتا الغزلة ، والجنبة التي تغوى الرجال وتأخذهم تحت الماء ، والكاتب وشيخه ، والسوق الرقيق وما يناط به من آمال وما يفرغ منه من خيبات ، والجدة أو الأم - دائماً مهشمة أو مرغبة أو منهارة ، والأب الصابر للكلوب ، والبيت الصغيرة التي كأنها حلم ، والأولاد في لعبهم على مجارى الماء والطين والأجران .

في قصص المشهد الطفولي إذن : «الفونة»^(٢٩) و«هذا يوم طيب للحياة»^(٣٠) و«عبدان التيل الجافة»^(٣١) و«زيته»^(٣٢) و«الشيخ والوردة»^(٣٣) و«شجرة الزمان»^(٣٤) و«القرط لقضي صغير»^(٣٥)

مقروءة. فهل غاصبت الفتاة في التزعة؟ أم اختطت، بيساطة؟. سلاح من البداية أن تيمة واحدة ظلت تراود الكاتب - وكانت تملكه في أحواله الأولى - هي تيمة السقوط والانيار والاختفاء. وعنده جبير يفسر هذا، فهو كاتب مفتح عن نفسه بالتقرير أيضا لا بالقص قسط: «في وسط يكلمك بقم لأتري فيها فائدة وليس لها معنى على الإطلاق.. أنت تضر بوجودك في العالم فتفتح إلى حالة الجنون والحالات الغريبة»^(٣١). السقوط والاختفاء ليس تقريراً إذن بل هو رفض وإشارة أيضا، أي تجاوز يتضمن التقيض بالضرورة: «رؤيتي وأنا وحيد أكتشف في الأركان المظلمة»^(٣٢).

سوف تأتي بعد ذلك مجموعة القصص القصيرة الخمسة التي تضمنتها، إلى جانب قصة طويلة، مجموعة «فارس على حصان من عشب»^(٣٣) (هذا هو الكاتب الوحيد الذي استطاع أن يثقف حصار النشر بمجموعة كاملة مطبوعة، وليست بالأولست حسب المتاد ١).

في «حجرة الأحجار في الحديقة» يدور يوحنا في حفرته وحديقة بيته وشوارع مدينته والميلتوت والمقهى: «عاد إلى شجرة الزيتون الجافة في بيته، وقال يوحنا: لم أستطع فعل شيء..» (نهاية).

في «أن تنظم ولا تنظم» ينطلق قطار إلى الصعيد وفي الرحلة الطويلة يتحدث الراوي - موظف يريد أن يغير مجرى حياته - مع ساعاتي يريد أن يبيع حل الساعات الذي ورثه عن أبيه - مع سحر لا يعرفه سواه في العالم - وأن يشتري حماما صوميا، وكأما يرثي لذين المضطرب السيل للتلقي أن يتجمد ويصلب، في مختلف أنواع الساعات - بل أن يخرج من سواره العادي إلى مسار حلم لم يتحقق أبدا.

في «قطط صناعية لعبد الميلاد» يفتن الراوي المتكلم - لا اسم له دائما - في أن يحمل هبة لأخته الطفلة كما يفتن في أن يحمل إلى نفسه هبة المرأة التي أوشكت أن تكون عبداً له هو نفسه، وعندما يعود عبثا، من غير اهتمام، يقول لنا: «أشعلت سيجارة وفكرت في وجه الفتاة، لكنني لم أشعل شموعا قط». (نهاية).

وفي «المسافر أصداء» من «الممر والفندق» لكن الراوي ينتهي بمجابهة عجزه عطشاً هي صاحبة الفندق تحمل له إلهاء لا يقاومه ولا يستسلم له. كل ما يأتيه، في النهاية، هو غواية هذا الشوه والانهار الذي يتبدل له. ولكن «مادام الوقت يقضي والأيام آتية لكل شيء ولا شك سيأتي.. وحملت منتشقي.. تعربت تماماً وفحمت الدش وأصبحت لصوت الماء..» (نهاية).

أما في «حول من الجلد للدم السابع» فتسلل إلى القصة نغمة عاطفية مكممة، وموقف عاطفي خافت الضوء، عندما يحمل التلاميذ إلى مدرستهم القديم هدية عيد ميلاده - أيضا - «ثلاثة وثلاثين حصانا من الجلد» من عدد التلاميذ في الفصل - فيقول المدرس الجلد هذه الهدية إلى حفيده. على أن القصة تجري مجرى التذكير الذي أفتأه من الكاتب إلا أن حدثه قد خفت، وترهل البناء بالتفاصيل بقبول نوع خفيف جدا من الاستسلام.

وإذا كان صحيحاً أن الاختيار الغالب لجيل السبعينيات - وللحساسية التي يخصصها هذا الجيل في مناطق معينة - هو فن الحكمة التقليدية، والتقليل كثيرا، وعن عمد، من شأن الحدث القصصي والتشخيص السيكولوجي، والغموض الاجتماعي فإن عبده جبير من أكثر رُصفاته ولاه لهذا الاختيار، وتماكسا في الالتزام به.

وفي الفصل - أو الفلك - الأول من قصصه سمات مشتركة بدأ منها، وتغرس بها، وتخلص منها بسرعة أيضا. ولا مدنى - فيما أفطن - عن أن تلخص هذه القصص وأن نستخلص قسائنها، حتى نخلص منها - نحن كذلك - بسرعة. ولهذا العرض السريع - فيما أرجو - أهمية في تتبع مسار الكاتب.

في «الممر والفندق» غير المنشورة يحكي الراوي بضمير المتكلم قصة سفره، وتخرج من بلدته، ونزوله من القطار - بعد خفقات عتبة عابرة - ثم انتقاله إلى فندق هاديء. سوف نعرف أنه لا يوجد غيره في المدينة، بحرفه، قبل أن يبرأ إلى حجرته، باستجواب دقيق، ويوضح تحت اختبارات صارمة، ويضع لتعليقات قاسية، ثم يدبر الفتحاح إلى حفرته - بعد «مر معتم وضيق» يسمح فيه أصوات ترائيل «فصحت» الثالثة الوحيدة، ولقعت الترائيل، ونظرت. كان السطح من الخلف يتحدر بشفة» وتنتهي القصة، فهذه إغماضات عدة بالمعبر إلى حياة أخرى - أو إلى ما بعد الحياة - وقد احتقن الفندق والممر وما قبلها في المكان والزمان، مرقوادة.

وفي «فلمس على رولة البريء» (غير منشورة أيضا) سوف يفتن الراوي نفسه وضميره المتكلم نفسه، في أفلاك هولية - أو سفلية - شديدة الغموض، بين أفاضل مشاهد متلاحقة بيئية ورويفية وحطام ساحة حرب، وبين أصوات حكاية «جويسية» (إن صحت النسبة) «ثلاث.. ترزوررك تلك واث.. هي.. ها..»، وهكذا، وتنتهي القصة في سورة تحطم وانيار واختفاء: «وكانت بقايا البيت الكوخ مزمزة مكمومة يتصاعد منها الغبار.. كان ما يزال» وفي «الحصان يمر العربة» يتحطم أحد جانبي العربة الوحيدة التي يسير حصانها خلفها، وفي «أعواد السيبان»^(٣٤) نجد، كذلك، تكتيك الفاتنازي وبعد الاختفاء الذي يبلغ ذروته في «الغراب»^(٣٥) حيث يفتن الراوي المتكلم فعليا، إذ يفتن بيته، ولا يعرف جيرانه ولا البقال ولا زملائه في العمل، ولا الصبية الذين كان يربهم كل يوم، ولا أحد، إلا كلب مريض يلتصق به فقط في غمته اختفاء ولا يتركه.

وفي «الرواء»^(٣٦) يتغير نسج الفاتنازي وإن ظلت عراه موشوجة بتبات الموت والسقوط والأفناض والمذاب. ولكن هذه هي المرة الأولى التي تبين نغمة خلاص، إذ يبلغ الرواء الباحت - كالكتك - الذي يكبله إلى ذلك العالم الفاتنازي المذهب والمطم، ويركض عاريا - وأخيرا - تأتي الأمواج»^(٣٧) القصة الوحيدة في هذا الفلك حيث الرواية تنجس إليها بالخطاب، بضمير المتكلم المحكي عنه، وتكمل أحداث القصة في هذه القصة بالتحام الشرح المبين الفاصل بين شقين متناظرين: الواقع الخارجى والتزيمات الفاتنازية، اختفاء الفتاة التي كانت وحدها، تنفذ طقوس منمة حسية عارمة بالحياة، يتخذ هنا صيغة غير محسومة غير

أما القصص الثلاثة الباقية التي قرأناها له وهي قصص أعيرة : «هل وأهت محقة الإسكندرية» و «الأبيض الموصط» (٣٢٨) و «القطار ذو الغلال الأزرق» (٣٢٩) فهي عودة ناجحة إلى ذلك قصص الفرية واللامبالاة والاحتجاج على الانتثار ، بالإدراك والواجهة .

إن جدة مناطق الحساسية التي يرتادها عبده جبير ، بكتابه المتميزة ، هي في تمصيق هذه المناطق ، واجتياح تحرق فيها لم يصل إليها كتاب مثل بقاء طاهر وإبراهيم أصلان ، وليست حساسية النظرة الصحابية الباردة عندهم بما يمت بصلة إلى «الرواية الجديدة» الفرنسية ، نظرتهم تحمل غضبا مكثرا لا تملك إلا أن نفره ، ومحاولة التقريب بينهم وبين «الرواية الجديدة» إنما هي أخذ للأمر على عواهنها .

إن تخصيص مناطق الحساسية الفنية والتعمق في مواقع محددة ، ومحدودة منها ، ومواصلة الإيغال فيها ، هي القسمة الغالبة في إسهام جيل السبعينيات .

ولا يصلح هذا التعمم ، بما يقترب على كل تعمم من مآخذ . بقدر ما يصدق ، خاصة ، على محمد بن يونس .

وأول ما يفتجأ ، وبأني بصدمته متعشة ، عند الكاتب ، لفته . وإذا كان اصطلاح «الكاتب» الذي استخدمته هنا إنما يقصده به مجموع الوحدات التي يقيم بها الكاتب عمله الفني ، العلاقات بينها من ناحية ، وبينها وبرامجها الاجتماعية والنفسية البغ من ناحية أخرى ، فالواضح أن للغة - بهذا الاصطلاح - مقوماً أساسياً ، ولكنه غامر شائع ومتغلغل في النص بلا انفصال عن المقومات الأخرى .

ومحمد بن يونس يبدأ ، من قصصه الأولى المنشورة ، بمغامرة مبهجة في اللغة ، بمغامرة لها وقع النجاح ، هي تهييج ، وتطويع خاص به وحده ، بين النصحي وعامية الريف الساحل بالتحديد ، ونحن نعرف أنه من عائلة صابدين بدلمياط ، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة التي ينحتها ويروضها ويسلسها ، لتجمل من حاله النصي كيلا مفرها وحضوراً قويا .

في مجموعة «الأملال» (٣٣٠) فضل قصته «الأملال في الكلام لقصي» (٣٣١) ، حول عاود من ستة أمثال يبدأ بها ستة فصول مراقبة ، وتأنى الأمثال بفن الصياغة «التي ياكل حلوتها يتحمل مرثا» ، «التي يمشرك مالك يمشرك روحك» و «ماحدث يقول على عسله حامض» وهكذا . وسوف نجد في القصة تلميحات مفاجئة مثل : «توبيا يمزق لحمه يمان ، أزيأها لكل حين جشمة» ، «وقعت لم تخط متلغ» ، «الحركة الوحيدة هي الميوز التي تنطق بؤبؤاتها» . ولكنها ليست مجرد توصيات وتوشيات للزخرف أو الإيهار أو نقل الجو ، ليست حيلة شكلانية ، بل هي صيغة البناء الشكلي تق بمهمة وظيفية أساسية في العملية الفنية لمجموع كتاباته كلها ، في هذه القصة استخدام لصيغ أوشكت ، بلأدنا ، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة «زيد الخلال» (وخاصة في شعر الحسينيات وما بعدها) وأيوب ، وشاعر الريلة ، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاص هو الذي يثبت فيها حياة نصية لها حارارتها غير المألوفة ، واستقطار الدلالة من هذه الصيغ له

في قصص هذه المجموعة سمات مشتركة ومخاض واحد في الكتابة : احتياج الكلمات الباردة ، المهادية ، الجمل المفاضة المتسرعة ، طرح تقرير قصير في جملة والرد عليه بتقرير متلفس أو منحرف عن مداره فليس بينها صلة تداع مسلسل ، تتابع المشاهد أو اللقطات البصرية وجعل الحوار مع وجود ثغرات فائقة لها ، انفصالات حادة لا غاية بتدويرها وصلها ، نثر التفاصيل الدقيقة ، فيها يبدو كأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحداثه ، انفصال مواقف حاسمة كأنها تواله وعلاجها بلا اهتمام مع طريق التصيد والتشويق والتبديد ، ويترقب على هذه الكتابة ، بطبيعة الحال ، نقي العاطفية لغيا تاما ، بل ما يقترب من نقي الانفصال - كل انفصال - فالهيات التي ترح القلب لتمام برود فعلها إلى واقع عابرة ويغشى الانقياد عنها إلى الطواهر اليومية الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها تلتقط لحياتة - في هذا السياق - فصل قيمة الرد : الرقص المتخذ قناع اللامبالاة .

تكتيك القص هو بالقبض مراكمة الصفائر ، الأملال والانفصالات الصغيرة لكي تتخلل من هذه الصفائر نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة . ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السقوط .

ولن يستلم الكاتب لهذا النوع من السقوط العاطفي ، ولو أنه يتعرض للإفراء ، في قصص مثل «صورة جانية لوديل» (٣٣٢) . حيث تواجه الفتاة أحوال الوحدة في المدينة وقوها على حابر تنتزع فيه صورة النحات الشيخ بمنزلة الأب الميت وحضور حصاني عجز ، والحيلة السردية في الحلم مقصودة ومرسومة ومتعمدة ومن ثم فهي غير ضرورية وغير مقنعة ، لماذا نخل وتغفل الحلم الذي هو - في السياق القصصي - صحر آخر ؟

ويعود الكاتب - إلى حاله الخاص وإلى يوحنا في قصته «من هنا إلى البحر» (٣٣٣) ، ولكنه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح حارة قديمة مرفقة ، ونعرف أنه يشغل يرسم صور الناس في المقاهي ، وهو يسافر في جولاته اليومية المفضية في الشوارع وتزاده أشياح أحلامه الساقة القديمة وعيته لليوم - ثم خرج من دارته المعلقة «وأخذ يمشي وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه .. في منطقة ليس بها أي معنى وكل نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة قماما .. واستندار رقبته للوراء يهدو ورجب» (خاتمة) . هل هي صيغة أخرى «لدحرجة الأحبار في الحديقة» ؟ وهل حين كان يوحنا الأول قد نظر إلى شجرة الزيتون وابتمس ، فما نحن نراه هنا وقد مدت أمامه كل النوافذ ، وأحيط به ، وأطبق عليه الرعب ، والمهدوء .. الضيقة هنا بلغت اكتمالا واتساقا لم يحدث في القصة الأولى .

أما «الوفاة تاج من العشب» (٣٣٤) فقد بدأ فيها تغيراً لفتح خاصة للكاتب تتبقي لها دقات من الحساسية الشعرية بعد أن صغبت وتطهرت وضبطت نفسها ، إلى جانب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التبديد والتصعيد المألوفة عنده ، ومن ثم جاءت إلى عملية السرد حرارة ملته كانت مفتقدة وكانت تنهت إلى حضور عاطفي في قصص سابقة ، وهو ماثرة كذلك في تروأم هذه القصص هي وسوق السيدة زينب» (٣٣٥) .

مقابلة عراقي مع الخضر^(١٧) و «الولاية»^(١٨)، فلك التناقل بين طفولة الوحي، ووعي الطفولة. أما الفلك الثاني فهو بحث الانضمام المكسر بين الطفولة والشباب، وبالتوازي، وبين القرية والمدينة، «بين البداية» الحسية (إذا شئت) أي بين ثقافة القرية الساحلية وعشق حضارتها الحاصلة، وانضمام المدينة بقيمتها الجديدة الغريبة (والمدانة ضمناً)، وليست الحقنة هنا عنة تقويم بقدر ما هي مأزق في الكتابة نفسها أيضاً، إذ يتخلل النسيج المتناكس الذي فرضته - عن طواعية - تيمة الفلك الأول من القصص وتتكرر اللغة الحاصلة هنا إلى حد ما، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة، ويظهر ويزداد الشرح عيقاً في البناء نفسه فيحدث ثم تواز بدلاً من التآزر الآخر، وتضاد بدلاً من التضافر القديم من قصص هذا الفلك «الداعل والحارح»^(١٩) و«أهل القرية يرحلون»^(٢٠) و«الإنجليز»^(٢١) و«المدينة رجل نخل»^(٢٢).

من أبرز القصص التي تدور في المسار الأول قصة «الحزن» حيث ترفض الأملة الشابة التي مات زوجها في البعيرة أن تقتل جسدها حزناً عليه. طوقس مأتمها الحواس حسية خالصة ومترفة وحزنها جسدي وعصري حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان، وهو حس كآوبه لا يمكن أن يدجن في غلاف تقليدي من العادة والشعيرة لكي يمكن السيطرة عليه وإحتوائه، الحزن هنا حسى لا يخضع له. وفي «الدهس مستعر» يعاد تمثيل الفعل الجنسي، في شكل إغائي، وصل مرأى من القرية كلها، والطفل هنا هو الذي يبعد تشخيص حادثة، انغلاق حواره الغنيوة العالق الحوية ضرب الجدة أمونة، وهو يركب ناعسة - التي تمثل دور الحمار - لكي يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة، وناعسة «تزل دموعها والولد يركب بطير.. ويرفع العصا يضرب ويتحرك من أمام ومن خلف.. ظل راكبا وناعسة تدور.. الخليل الجنسي العلق هنا لا ينفصل عن لمسٍ من الفكاهة السوداء التي سوف تراها في «الولاية». وإذا كان الجنس في القرية - في هذا العالم القصصى أساساً - ليس مقولة بيروانية تطهيرة محافظة زائفة، بل قيمة أساسية صريحة وغنية فهو أيضاً ليس نمطاً شيقاً مصقولاً وليس مثالاً عقوقاً بشعة من التبرعات شبه الصروفية كما يحدث في كثير من الرؤى القصصية الفائقة، ويصححه دائماً هذا التنبيه لما في الفعل الجنسي - على مستوى معين - من عناصر تستدعي منعة الفكاهة والسخرية أيضاً. وتوتيمات الكاتب حل هذه التيمة متغيرة ومضيقية في «حكايات» حيث يتزادف - والمقصود هو الزادف لا الانضمام ولا الاندماج - إسباط جنسي مع إسباط عام. وإذا كانت صيغة الخضر وعراقي و«أبو زيد» تألق هنا، مرة أخرى في القلبد الذي ينسجه الكاتب، إلا أن ثم فجرات مازالت متروكة في هذا النسيج لم تملأ، فالتقصص تخلف إحساساً برويق في الظلام قصرت عن طموحها الداعلي نفسه، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستثمر حتى غايتها.

في لغة الكاتب، ومن قصصه الأولى حتى آخر ماكتب، تدور الجملة في مجرى خاص. الجملة إسمية أساساً وسبوقه براو العطف غالباً: «وهي حزن» و«الرجل استغرب». «والناس يتكلمون بصوت عال» و«الرجل شاور رجلها أحمد». «وأم رجليها لطمت خدودها»

منطقه الخاص في العمل وليس تردداً أو إرجاعاً للدلالة الثاقبية الشائعة للمسلم بها، ومغاظة الصياغة هنا لها دروها في داخل كثافة لقيادة الحلام تنق، بتقلها، كل تجريد الصيغ وتعميمها. وفي «البعث» تشكل هذه المادة الحام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل. ولكنه، على الأصح، اختزال للمهموم التي يتوينا وعي الكاتب بعد أن تجاوز هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل، بحيث تصاغ في سياق له مفردات طفولية تحمل عبء هذه المهموم. ليست الصياغة هنا صياغة تذكر أو استرجاع بسيط - هل أقول وساذج أيضاً؟ - بل عملية كتابة، عملية استشراف ممكوس، تتلفق مياه القنوت بين وهي ناضج وتكشف طفل، جنة وذهاها عبر المتطفنين دون حائل زمني مفروض ومسبق. فليس ما يميز العالم الطفل عند محسن يونس شاعرية ما، ولا نوستالجيًا حنين ما، أو حتى استرجاع للمكوس مفقود بل ما يميزه مثوله الآن مرتبطاً بروعيه الآن، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرب التبادل. والجنية في هذا العالم ليست صيغة منقطعة من حكايات الجدة بل حضور مقلق بأشواق وطموحات وأحزان الرجل لا الطفل، دون أن تنفد طفولتها مع ذلك بل تثرى بهذه الطفولة.

وتتبارس هذا الموقع من الحساسية الفنية الجديدة عند محسن يونس ليست جغرافية أو طبوغرافية، أي ليست «واقعية» بالمعنى القديم المهجور، لا أريد أن أقول، ببساطة، إن شاطئ البعيرة، ومركب الصيد، وترعشة القرن، والندرة، والحوش، هي مجرد قيم استعارية. أريد أن أقول إن تركيبها في النص تعطيها دلالة أعمق وأكثر تغللاً من المقابلة الاستعارية، فهي تقوم مقام المفردات اللغوية، بغنى أكبر، لكي تشيع معاني غير مضمج عنها بما تفضيع عنه مفردات القاموس من تحديد ضروري، ولكنها تؤدي رسالة معرفية أشمل وأبعد غورا في الوقت نفسه، لا يتقلها إلا عالم فني، وسوف يكون في اختزالها إلى تفريرات تقدمية إشعار ضروري، فافا كان لا مفر من التقرير النقدي لهذه المعاني فهي، أساساً، توق إلى ربيب الصدوق بين مرق العالم في هذه الرؤية، مرق الطفولة والتضج. مجادلة الرزق وأحوال الليل، حلم العدالة وظاهر القهر، الحنان والشعر، وهكذا.

في «حلم أم علم»^(٢٣) تعود الحاجة رمزية إلى بيتها في الليل، وفي الطريق تجلد طفلاً صغيراً يكي تحمله، كما تجري الحفوة أنثورة، فيستحيل في بيتها في ذلك التفريرات الثقيل الشرير، وعندما يدعها المرض ترفضه وتقاوم شأته الصغار وتثبت أمام الحقنة، وفي «البر والبحر»^(٢٤) خلق جديد للعالم الذي يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزية، الصيد في البعيرة والحياة على البر، ثم الزوجة المتروكة على البر، وهم يبع رزق البحر، وتتباين العلاقات الكثيفة والمعددة في غنى فريد، ويتغامر هذه العلاقات - وفي كل هذا العالم النصي - وهي حسى حاد شديد اليقظة. والحسية - بكل مفرداتها - تستشري حقاً عند الكاتب، أليست مستشرية، دائماً، في مواجهة الأحوال، وعند كل الحواف بين مرق العالم؟ ألا تتجمل، دائماً، في مواقع الجسم النهائية؟ هذا من أسرار وعي الكاتب. تدور في هذا الفلك إذن قصص مثل «الحزن»^(٢٥) و«الدهس مستعر»^(٢٦) و«الكيات»^(٢٧) و«حكايات عن

والتألم والدوان مع صدمات الحياة الصغرى. فهل في هذا كله من عفاً ؟

الحطأ عندى ، بالضغط ، في هذا كله . هذه الأعمال الجيدة تنفد على الحدود بين الفن وهذا الذى أوشك أن أسميه « صناعة القصة » . وهى حدود قد عبرها صمد الخزنجى بجرأة وثقة ربما كان يعمل من عتاد قصصى كامن في قصصه الأولى ، وأتيح له في مرحلة الثانية أن يبت ذاته وأن يزدهر ، بفتح قاس وصلب ، في أرض قفر موحشة وبنائية - أو مبعدة إيمادا - بحيث . يملكها ، وتسلكتنا في الوقت نفسى ، بجهد ملق الخلك من ممان .

والخطأ ، أساساً ، هو أن المرحلة الأولى عند الكاتب ، مركونة تماماً في تكتيك وأسلوب وحتى كلمات ودورات جمل وطريقة تناول كاتب آخر - يوسف إدريس . بالتحديد - يتنسى إلى جيل آخر وإلى حسامية أخرى ، أيا كانت مشروعيها ، فهى ليست على أى حال .

في هذه المرحلة التى ينس إلى أنها كانت حقا غايابا للكاتب عن ذاته . أعرف قصصاً مثل «أمم بوابات القمح»^(٥٧) حيث يتجمع الأولاد ، في موسم حصاد القمح ، كل يحمل قلة ماء ممثلة طبقاً فارغاً وكيساً فارغاً من قاش ، ليحصل كل منهم على ما استطاع من قمح ، من هائل الحصاد ، مقابل شربة ماء ، ويتأرون على «مزم» ، أجمل الثبات وأحفظ وأطيب ، لأنه دائما الفائزة ، حتى أنهم جميعاً لم يحصلوا في ذات يوم على حبة قمح واحدة وهم قد استقروا إذن على أن يقتلوها ليخلص لهم حصاد بقايا القمح وبعد مغامرة عناء قاتل يمتزج فيه الجنس الطفل بالحدس الطفلي بالبراعة الطفلية ، يدركون أنها شىء آخر عظيم وهائل ، وينقلون على أنفسهم ، ويدبثون لها . وفى «الحلم القديم»^(٥٨) يلتقي الجنى الشاب في وسط جهنم زسمة القاهرة ، بجملة القديم في المنصورة ، المرأة التى كانت موضع شقة الطفلة ، وقد شاخت وجفت وفلخت ، تسى إلى صرف معاش شهيد هو ابنها الذى قتل في حرب من حروبنا ، وبعد أن يشرح مع خياله وذكرائه ويشط بعيداً بتطبيقاته وتآملاته . وهو يقف معها في قلب الحر والقطع - تركها تنفى : «هل يمكن أن يكون كل ذلك بفعل الزمن وحده ، بهذه السرعة ؟» وفى «البلاد البعيدة»^(٥٩) يرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هى موقع عمل أسلامه البعيدة ، ويمر بتجربة الحرب في قطار مع بنت صغيرة ، ويشتبان مما في شوال فارغ ، حارين ، ويضطها عسكري وعمران بمحنة الإذلال عندما تكشف جريمتهما : «وعندما ساقوني مريوطاً ، لأرجع ، كنت طبقاً ، أبذل حلاً بجم - وفى «صورة تد كاريه من رحلة في هاشم الدنيا» يرب الطفل مرة أخرى إلى ضاحية بلده ، لأنه ، لاهو ولأبواه ، يملك أسدما القروش القليلة التى تتيح له الاشتراك في رحلة مدرسية ويوطف حول أكوام القمامة ومظفيرة الحنازير ، في ظاهر البلدة ، وعندما يجرى عائداً تصاحبه في السماء يمامة مضروبة نوى ولكنه أبداً لا يصل إليها ، يمنع دم اليمامة «الذى جف

وهكذا من غير حصر الضوء يسقط ، مرة واحدة ، على الأشياء والأشخاص والمشاهد ، ويتوقف لحظة واحدة ، ثم يتحرك من خلال القمل ، ثم يتوقف مرة أخرى ، في تركيبة الجملة ، ويعود فجأة للتحرك ، إلا أن هذا التركيب - على عكس المرفوع - لا يشفى توترا وتقطعا بقدر ما يجرى في شرايين الجملة سلامة ما ، وتلفظ فيه كثافة مفتولة العضل - أيمن أن نجد تيمراً دالياً لهذا التركيب في أن وعى الطفولة ، أساساً ، هو وعى بالكشف للأشياء والأشخاص ، بالتعرف ، أولاً ، عليها ، ثم يأتى الاهتمام أو التحوط ؟ أما العودة بالوعى التام إلى الطفولة فهو القمل اللاحق دائماً ، وليس البدء بالقمل ؟ المبادرة بالفعل - في الأول ، مسبقاً - هى ، أساساً - إن سلباً وإن إيجاباً - عمل من أعمال وعى قد تدرس بمجادة الحياة وانقطعت الأسباب بينه وضوء الطفولة الذى سقط أولاً على مسنجات لأجل أعمال .

ومن مقدرات الكاتب البارزة مقدرة على أن يجعل الحوار موجيا جدا . وسقيفا جدا ، صادق التعمق بشغلا في السياق السردى يمكن وحلق يكاد يكون كاملا ، كما في قصة «الكهارل» على سبيل المثال .

وما لا يمتنع الحس النقدي في هذا القصص أن المقدرات البنائية - إذا سلمنا بهذا المصطلح - تحمل بلدانها دلالات واضحة ، فإذا سبق ذلك ما أشرنا إليه من قبل : الجنبة ، وتعرشة القرن ، والمنندة (فهى ليست مجرد إشارة إلى شخص أو مواقع) فإن للحرار - في هذا القرية التى تقع على حافة البحيرة - في هذا الرؤية التى تقع على حافة الجهور - قيمة دلالية شديدة الوضوح ، هذا الحيوان هنا له ضوئة عارمة ، وإيماءاته الجنسية صريحة ، ولكنه ، على الأخص في قصة «الولاية» يكسب ، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجنس ، وأساسا تجاوزاً للإنسان إلى منطقة فيها إيماء إلى ما هو أكثر - أو أقل - من الإنسان ، إلى طاقة غير عقلانية ، شحنة من الغيبية والسخرية القائمة الأرواح .

كاتب آخر استطاع أن يجد لرياد منطقة خاصة به جدا ، من ساحة هذه الحساسية الفنية الجديدة التى كانت موضوع سياحتنا ، هو محمد الخزنجى الذى أعرف له مرحلتين متبايزتين ، في المرحلة الأولى منها نجد الحكاية الكنتة الجيدة ، حسنة الية جدا ، شائقة ، مليئة بتفاصيل مدروسة . ولغتها ، وطريقة لغها وتدويرها ، لها تراث عريق في القصة المصرية ، بدءا من محمود تيمور حتى - وبالأخص - يوسف إدريس .

فهذه القصص ، على هذه الميزات ، تندرج على الفور في الجسم الكبير للناس بعشرات - بمئات القصص الطيبة التى نعرفها لتصاصنا القديم والحديث - زمنالاً منجها - وهى تنف عن تطايف أصيل وجميع مع شخص القصص ، وهى تتلفظ لحظات مؤثرة من حياتهم ، وتحللها بمقدرة ، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول أو تقصر ، وتزويك وتشعبك ، تأثيره من قلق ، عندك ، شعور قابل للاحتواء في النهاية

وردي رفيع صورة التأکید - الحلفت جدا ، والذي لن ينطق به أبدا - لهذا الترقى نحو البقاء دون شيء من خطائية ، من غير صراحة التقدير وضغطه وفي ضوء رقيق ، وفي تنوع آخر على النعمة ، نفسها ، نجد زوجة المريض الذي مات بالسل لا تكفي من العويل والصراخ إلا عندما ماستشر شهيدا - حقيقيا أو موهوما - لجنتها الذي تركه الزوج وراح ، لم تقطع دمعا : « ولكن يلبسها كانتا نخلان البطن للشفع بالحياة الجديدة برفق » . وفي « بضع زهرات جارونيا حمراء » يقيم الكاتب صلة خفية بين المريض الذي يموت بالسل ، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكي يستجدي من حمرتها حرارة الحياة وبين هذا الطبيب الذي يفعل الشيء نفسه ، الصاويق والتكاثر المتضمن بينهما معا - أمام الموت - وبين الزهرات الحمراء نفسها ، ينقل إلينا - كما في سائر الأقاصيص - عبر الرواية الحكيم بأكثر قدر من الاعتصام والزيادة ، والتبرع عن كل حشو من التلويحات والتأملات والفضائل وآيات الترحم والتعجب . اختيار الشكل نفسه - الأقصوصة القصيرة جدا - لإتمام تشكيل صحيح وفاعل .

وفي « مكان آخر » يواجه السجين في زنزانه الحبس الانفرادي حبة من نوع الطريشة المصمى ، وحدها فيواجه الإلال والمهانة القصوى . وإذا كان في هذا القصة وحدها - ربما بين فرائد هذا المقعد - شبة من الخزي الإدرسي القديم بولمه بالترقيز والتحديد والتعليق ، فلعل الذي يتفحده مرآة أني هو رحمة الشكل القصير الذي لا يتسع له الإفراف في سرف التطريز على العاطفية .

« بشر الأفاضل » سلسلة من أقاصيص السجن التي تخطط فيها القصة بالبشاعة والفكاهة المريرة . لكن الخطر الذي يواجهه الكاتب ، من ثلاث مرحلته الأولى - وينتج منه بالكاد - هو دائما خطر التلويح الأخير الذي يريد أن يفرضه الكاتب نفسه لا الراوى بالضرورة - نعمة الإيجابية المبشرة ، « وتأکید الحياة » ، إدخال الاستمارة الأخيرة بالشجرة التي تنزها الريح ، أو المصفر الترقى الذي يترقق . ولعل في هذا النعمة الأبيولوجية - بالضرورة وفي النهاية - مشروعية ما ، ولعل علينا أن نقبلها في نسج الصياغة المقصود ، ولعلها تترى هذا النسيج وتكتفه ، ولعل هذا هو التشرع التلويح الذي بدوره لا يثب الاكثال ، تحقت هذه النعمة وتوشك أن تحق تماما في أقصوى « يوم للزنيكا » و« حكاية فظة » وتبدو بقوى مائل فيها في أقصوى « من بين الرجال » ولكنها في النهاية نعمة غير مرغوبة ، وهي تقع مع تشكيل يتبنى أساسا إلى التحديد لا إلى التقليد .

في « مدينة الاعتناق » خيرة فريدة مصاغة بحس رقيق وتوازن مرهف ، عرامة جنسية في قبضة فخر لا يكد باطلاق ، ويقين جسدي في غضم احتمالات التهديد وعطاف الاختيار . النعمة الشعرية تكاد تصل إلى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا راحة من بقايا القاموس القديم في جملة واحدة : « يدان تشبتان بمحاربتين هالتي النعمة » . إن ارتباط النعمة بالغول يمكن أن يحمل طاقة خلاقة في الصياغة لولا تضخيم الغالبية المكورة في كلمة « حائلة » الشائعة في الأسواق ، مثل هذا الغات تأتي في أقصوى نفاذاها الخاص « شجرة الفل » وتتقن تماما من أقصوى

واضحت على يدى ، وهي ، أراها هناك ، هاهي هناك ، نقطة رفيعة رفيعة وبحروحة ، لكنها تجاهد في الآن . (والاستمارة هنا شديدة القرب والاحتياج إلى تعليق . وأخيرا ، هناك من هذه المرحلة ، أو من هذا الفلك ، فلست أعرف الترتيب الزمني لكتابه هذه القصص ، قصة « حيث الناس والبيوت »^(١٧) وفيها تجربة كتابية إذ يحاول الطفل أن يبر من تجربة مريرة هي مرض أمه وموتها بعبارة واحدة ، هي « هكذا » تتكرر على وتيرة متصلة في طول القصة وعرضها . وقصة « الحروب »^(١٨) هي أيضا مغامرة طفلية لولدين يفرزان مقابر القبط في القرية ليحصلوا على الذهب في التراب ويعودان بمجرد بشاعة موت عامل قبلي فقير مكفن في ثياب عمله ويضرب الراوى الطفل زميله المهرض بسحر ، ويتبين أن يتعلق برقة أبيه - وطنه : « وألصق خدي بقلبه الحشنة ولأنزرك أبدا » .

غنى اللغة الفظلية ، وجدة التيمات ، وحرارة الأسواق ، وحسن السعي ، وكذاه التلويح ، ورافعة الحس ، كلها مازالت مرتبة في صياغة ليس الكاتب صاحبها ، وفي كل قصة تأتي الاستمارة شديدة التتبع تقصيرا على تفسير واحد محدد مفروض ونحرنا من سر العمل الفني ونحفظ من ألبينا هبة التي لا تموت .

في مجموعة « بشر الأفاضل »^(١٩) التي لم يُشر منها ، بحسب اجتهادي ، إلا قصة واحدة هي « يوم للزنيكا » تسقط المرحلة الأولى تماما ، كأنها لم توجد قط ، إلا من الكفاءة الخفية التي لا شك فيها والتي توارت هنا إلى مكانها الصحيح في خلفية هذه القصص القصيرة جدا ، والحكمة الجلال ، على قسوتها ، بل بسبب قسوتها .

وهذه القصص تدور في قبضة القهر المطبق ، في أسوار أو « أفاضل » الجرية الجماعية والجريمة الضوية والجريمة الكونية ، على أن القصة الانشائية هنا هي انصهار التيمة الصلبة بالبناء الصلب والظهور على قاموس خاص وصارم للكاتب ، توارت جيل الاستمارة البارزة لكي تلذب القيم الدلالية كلها في وحدة كاملة مع النص نفسه .

في حناير مرضي الجذام والصل ، في زناتين الحبس الانفرادي ، وبين جدران وسلام وأروقة وسكك وأفنية السجون ، وأقاصيص المغارات الجرية في المطار ، وفي حجر من فندق وحيد خالق في مدينة منسية قاتلة ، في شوارع الوحشة الخالية بالليل البارد ، في محابس ومخالف ومفارغ تدار بالناس والأشياء أقدار لا يمال فيها ، أصلا ، للرحمة أو اللين ، نحو نهاية محزنة وكأنها ضرورية . وليس من كلمة واحدة هنا تسمى بضعف أو عاطفية ، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحبة هي الإدمان الأول في هذا العالم الذي هنا قام في عرية القفل الحشن مائلا وضاعطا وقاضيا ، فإن نسيات القلب الإنساني - الذي لم يعد فيه بكاء - هي التي تبين بين جنات الأفاضل والأسوار ، فكانها تفتح في الحقيقة وإن ظلت مسدودة . سوف نجد قصة المجلدومات تشتت حول الطبيب ، في حصار إنتاج الأجساد الشائبة المتساقطة بالجلد ، والتي مازالت تتعلق بالحياة ، الفزع والبهجة لها موسيقى واحدة موعة ترويع لب الحياة نفسها في قصة « في حضرة الجذام » وفي « حبر البتات » يتخذ تفريز البت المسلوقة أول حرف من حروف سمها على ذيل جلجلها يحيط

تقاطعات النص في داخلها، ومع اللغة في «نكبات» يبدأ النص باقتراب من السرد، تقطعه دروب ومسارب داخلية وتدخلات من نكت حوارية وحل مفارقة طرق من شطأيا سردية جديدة وينتهي النص بنوع من الصرح - إدخال الصيغ المسرحية - في تبادل مشعث بين «شخصيات» تتخذ من الحروف تسميات. مامن وسيلة هنا للتلق إلا فصل التلق نفسه، يحدث أو لا يحدث، فليس في النص أى نوع من الضمان.

وهو تكتيك متكرر، تبدأ نصوص محمود عوفى عبد العال في الغرس به، بداية سردية تكاد تقرب - مخادعة ومراوغة - من مجرى الحكى - والمسلم به أنه مجرى تحديق - ثم ينشعب النص في تفرعات سردية أوتوماتية، ويطوف الشعر المقصوص الجناحين ويغوص، وتظهر «المسرح» وهنا يستحيل النص إلى منصة مسرحية، لكن تأتي نغمة سقوط: «في الشوارع الليلية الكثيرة يتضرع اللذ من قديمه .. جريمة في نهار يوم ملتب ثلثت فيه العين كجلد الليمون .. سقطت المآذن .. وينتهي النص: لاشئ أخفر مفرق .. (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل متقطعة).

الذنب والجريمة والموت - كما في معظم النصوص السريالية، وكما في الحلم يتبرعها اللذ الذي لاغرض فيه - مائلة، ومستحوذة. ولكن الحس الاجتماعي غير غائب أيضا، وهو يحتل مقدمة الساحة في «إعلانات ميوه» حيث يستخدم تكتيك تحديق معروف - ليس سرياليا هنا بالفرضية - هو تكتيك القصص واللصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب، وفي هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، عنده الآن، من النص ولعله يصحح شعرية التسطيع الغفوى، باستخدام «خارجية» الحوار المقطوع مرة بعد مرة، وبذلك يكسر، ويمتق، الشق بين تقاطعات النص، يؤكّد، بالكاتبة الثنائية الأساسية في وصي الكاتب، ازدواجية الداخل والخارج، لا بالانحصار - كما تطمح السريالية إلى أن تفعل - بل بالتواجه، والتقابل المتضاد. وهنا تعديل «أساسي» على المنهج السريالي، وتجهين بل بالمناهج التجديدية الراجحة الأخرى.

هذه الثنائية في التركيب - الثنائية بين الداخل والخارج - بين تقطع السرد الشاعري وتقطع الحوار المسرحي - أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. منجدها في كل نصوصه الطويلة في هذه المجموعة، كما نجدها في نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «تكوين»^(١١) و«ارفاق من الفلحار» وما له أهمية، فيما أفطن، أن الداخل، عند الكاتب، ليس غروفا في منطقة الحلم وماغت الوحي، خالصة حضورية، مستمرة، بل ثنائية أخرى - إن صححت الرؤية - حيث تتخذ الأشياء الخارجية للترويح في الظاهر إيماعات، بل تقوم بأفعال، كأنها هي حركات النفس، وحيث تتصلب خطرات الفكر وتخلقات الحس، وتتقلب، وتتخذ غاللا حجبيا جامدا، وبالمقابل فهذه عنده ثنائية متصلة الطبقات، ودوارة: «جدران حلقة تعوى»^(١٢) «طوبير دخان قذر اليلدين»^(١٣) وأشدو رحم أمى .. أكل من فامق .. مجهورا بالجلد المحروق حيث تتجاوز عناصر الصلدة

غربية ونفاذة «طباية زرقاء». وهذه أقصوصة تحتاج إلى مدعة قوية لتجانبها دائما ونحن ننظر إلى وجه الحياة البشع الجبال، وهي أمثلة صراح لا محاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعارية، غرابتها وبجاعتها يتأتان بالضبط من نقي أحد طرق الاستعارة نقيًا تاما.

نحن عند محمود عوفى عبد العال، نتعامل مباشرة مع نماذج سريالية، وتقليدية في سرياليتها.

والجملة الأولى في القصة الأولى «في الظلمة» من مجموعته الأولى، «الذي مر على مدينة»^(١٤) يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريرا تقديما لكاتبه: «أطلق كل الحركة ليكون». عنصر الحكى هنا هو أقل العناصر جظا من الاهتمام أو الأهمية، ليس من الضروري أن يعرف القارئ ماذا يدور، فالنص هو «كيف يدور»، وفي سياق يتنق فيه - تقريبا - المواضعات الجارية في القصص التقليدي أو المحدث على السواء. لاستلزام الأحداث - طبعا - وإلاحي الإثارة عنها، لافحوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولايبضه البعض، لالتعليقات الرواية - إن وجد - ولا الكاتب، ولاخطابه لك، أو لنضنه يمكن أن تخرج منها - مباشرة - «بالغنى» القريب المصقول والمقدم لك لكي ترتب عليه الحكاية. وهذا كله لاخفى، بالفرضية، أنه ليس هناك «معنى».

الكاتب - هنا إرادة لتطعيم المباح والمصنوع للثقافات، وسعي للإقامة علاقات أخرى، على سميات أخرى، غير مأوفة. نتاج الصناعات، وإثارة العجب هما من تكتيك السريالية المعروف، في مغابرتها التقليدية لثقافة المجهول الملائل ومن ثم فإنها تناصر، أيضا، بإمكان المشاركة في هذا الاصحام. إن أدوات التواصل التي هنا، من كلمات وسياق وثلاثيات أفكار ونظرات وأصوات لغة، الغ، قد تكون من الاتصاف بالكاتب نفسه، والاقتصار عليه، بحيث تصلب في يديه، ولاتتفق فيها، ومنها، مياه الاطبال، قد تصبح نوبات مشعة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الذي مها رقى وتراجع، بين الطرفين، قد يسقط في الفراغ، قد لايقام قط، أو يصل بين مناطق الوحي ونفيسه المكل له، الصحر والتويجات المظومة له، الذات المسفوحة والموضوع الصخري الذي لا يوجد إلا بها .. وهكذا.

واللغة عند محمود عوفى عبد العال شاعرية من تروح خاص، في قصته الأولى «في الظلمة» تيمة خفية جدا، تأتي عليها أربان من الشطط والخروج دائية، يمكن أن تكون هي تيمة الحركة بين الشخصور الغائمة التي يقصد بها أن تكون «ومزاة غائمة»: «اقرب من أرملة ليني في أذنها أقواسه المكسورة، وعرايه الداخلة في قلبه ..»، «حيث جادت عليه بكية من الملح لتسرد شاربك الملق على مشجب عرى ليلتك». «هناك حادثة موت، وجميع من الصبية يرون أباهم في حجة وابتلال معا، وصبر من خلال حنول وأصعدة وسقوط في «سفل نسيان».

وإذا كانت المنطقة التي يتوقف عندها بعض أتراب محمود عوفى عبد العال هي تقاطعات طرق، أو تقاطعات وحي، فإنها عنده

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصد القصصي مما : التشييء ،
النظرة الخارجية ، واختلاف المعنى .

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتباس إيفان كارامازوف :
« تنزى الحماصة لصل من أعال البطولة الإنسانية التي انقطعت مع ذلك
عن الإيمان بما منذ زمن طويل « كل ما يمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير
أن نستبدل كلمة « اللابطولة » بنقيضها ، فالباطل التفريرى ذائع السمعة
هو « لا بطل » ومع ذلك يقوم بأعمال أو « لأعمال » يقدمها هؤلاء الكتاب
بحكم ما اختاروه أو ما اختر لهم من طريقة للرؤية .

في « ولد وبت »^(٧٦) يتخلق هذا العالم التشييء البعيد في الحوار غير
المباشر المحكي بالنص مع ذلك على طريقة « قال إن » و« قالت إن » ثم
يأتى الحوار منسوب إلى ضمير الغائب ، وكاملاً دون أن ينقص في كلمة
وتنتهى القصة بلا نهاية أى أنها تنتهى برسالة الغربة والألا بمالة
واللا معنى ، ويبقى أثناء رسالة وأنها تحمل معنى وهما وقرى وثيقة حميمة
مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة إلى منطقة لانقص لها قط عن
نفسها - لكى تصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة - لأنها كامنة بالقوة
ومن ثم كاملة . لأن الإصباح مها كانت بلاغته مشوب بالقصور عن
الوجود ، أما الكون فيحفظ بكل طاقته ، وكامل لأن إمكاناته ظلت
غير محددة ، وبالتالى غير محدودة . هذا تكنيك كان بهاء طاهر ، في
السينيات ، قد ساد وأحكم واستمر طاقاته استناراً يبلغ غايات
بعيدة .

و « الصرخة »^(٧٧) قصة تفريرية وفانتازية ، قصة حلقة ثلاثية بين
عجوز ، وبت صغيرة - أهي بنتها ؟ - وبتة رجل (هل هو
الزوج - الأب ؟) مديح في الشمس خارج كوخ الصفيح - التوصيف
الديق لظاهر الأشياء - والتواء الصغيرة منها على الأصح - وألم
المقهور للضغور معه ، تلك من خصائص الكتابة عند الورد الى . ثلث
النظرة عند اللون ، وسار الضوء ، وانفجار فقاعات الشاى في
الكوب ، وزوايا الجسم والحركة ، والأصوات الصغيرة أيضاً ، وحبيبات
الندى على الوجه ، وسييات الرمل على الأرض ، هذه كلها تجسد لكى
تتخذ الجثة المبرحة على الأرض في الخارج ، موقعها خارج البؤرة ،
أى لكى تصيح - بالذقة - هي البؤرة الواحدة للرؤية كلها ، البؤرة
الخارجية التي تستقطب حولها عالم النص كله ، الجرمية التي تقع أو يذيع
بها دائماً خارج الروى والى لا يتكبر الوعى إلا بوقعها ،
الجرمة - المقهر - هي شرط هذا الروى .

وتنتقل البؤرة في « فانتازيا الحجر »^(٧٨) إلى الداخل ، والرجل
المهدد - هنا - بجرمة مشوكة الوقوع ينتظر إنفاذ الاعتداء النهاى عليه ،
فيجس نفسه حتى يتحصن تماماً ، ولكن القصة كلها ، بتفاصيل أكثر
دقة وإينافلا ، إنما هي الاعتداء نفسه الذي وإن لم يقع بعد إلا أن حدوده
تعدى حدود الإيمان ليصبح « واقعاً فانتازياً » أفعى وأضرى وأقل من
كل اعتداء واقعى . ولعل النظرة المنفتحة بالأشياء والألوان والأصوات
والملابس والأشجيرة وقد تجردت كلها من حسيها ومباشرتها وأصبحت

والبشاعة وانهار صلابة اللغة ، وهي الخصائص السريالية المعروفة .
برغم أن النص يعتمد التكرار اللفظى - أسلوب الرق والتعاويد
السحرية - كأداة مجرية ، يبق السؤال : هل التكرار اللفظى ، وحده ،
كافياً لحمل الرسالة . عمل التساوق النغنى ؟

ينتمى محمود الورداني ، بوضوح إلى تيار التجديد والتغريب
و« التشييء » بمعان خاصة ومحددة ، فيضم في ذلك إلى عبده جبر من
جبله ، وقبل ذلك إلى بهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، في مقابل تيار
الاستغراق والانفجار والتورط الذي يرفده ، في جبله ، جابر الجي الحلور ،
ومحسن يونس ويوسف أبوبيرة .

وقد أصبح التكنيك معروفاً وشاملاً وأولئك بدورهم أن يصبح تقليداً
مكرساً له لا للتقليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه :
النظرة - والكلمة - الباردة الصاحبة ، تجريد الأشياء والأشخاص
والانفعالات والأحداث من عضويتها وحرارتها وجيشان أحشائها ،
بالوصف من الخارج ، وتجنب المفردات المشحونة والثقيلة - وليست
الثقيلة : بمجمودها وحجرتها فهذه مطلوبة وموظفة كثيراً - التقطع في
التسلسل الحوارى والحلقى وفي تتابع المشاهد بترك ثغرات وفجوات في
داخلها وتفرغها - عن صمد - من المفزى المتوقع وتغليتها بإعلاء
الألا بمالة والألا معنى في بعض الأحيان ، التحجيف والتورية والنسك
في القاموس وفي التشكيل وإذ نذكر هذه القيسات المفضولة الآن من
هذا التكنيك فإنما لكى نستدرك بسرعة أن الوجود لن يكون أبداً تعليماً
ومعملية ، ولكل كاتب ، كما هو بدى ، خصائصه وطريقه تناول
وتوحياته والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطوائف التقنية
الأخرى ، لأسباب ظاهرة .

في « ثلاث زواجات من سفر التكوين »^(٧٩) علاج مُرَهَف ومتوازن
على مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تويحات عليه والعناصر التيمية
لثلاثة في القصة تتابع وتتضافر درس مع بت صغيرة وجلسة تمحيش
وملاقة مع بلى ، مأخوذة كلها بدقة ، بلا عاطفية ، مع وضع المسافة
الضرورية بين الراوية المتحد بضمير المتكلم - وهي صعبة مضاعفة في
هذا التكنيك بالذات - والحديث الذي يرويه والانفعال أو الاستجابة
لهذا الحدث . الأحداث بلانها مطروقة حيث حلها أقدام الرواة حتى
بليت الطرقات ولكن التطريز الشاعرى والتاريخى مضغور ، في داخل
تكنيك التغريب والتبديد بدقة وذكاء ومن غير الاحتكام -
و« الهامكة »^(٨٠) قصة بحث عن عمل وسعى وراء عناوين كثيرة ،
ومطاردة مستمرة في الخلفية من قوة قهر غير واضحة كأنها يسيلها إلى
تنفيذ حكم ، وعلاقة مع جارة لها أولاد ، - ولها حنان وفيها الملاذ
الحش الذي لا تدرى أبداً ما إذا كان متيحاً أم سوف يستباح . والجملة
الأول من هذه القصة فيها ، وحدها تقرير ، يكاد يكون نقدياً ، للكلمة
والرؤية عند الكاتب : « كل الأشياء واضحة تماماً ومحدودة لكنني لم
أستطع تبيرها » .

« وقائع » و « معطيات » باردة ، تجسم عالم الاعتداء ، التهديد الذى هو نفسه اعتداء .

« تحريك الأعضاء الصغيرة » (٧٩) قصة إثم أيضا ، ولكنه هنا إثم من جانب أم في إرضاعها لابنها . فيه ، وحده فقط ، شبة جريمة . لكن الإثم يستدعى الإثم ، والجريمة الصغيرة - الجريمة القصوى - متبادلة . ليس هنا إدانة أخلاقية بنفصع عنها . الجريمة في هذا القلق من القصص ليست موضع تقرير خطي - إن سلبا وإن إيجابا - بل معطى من معطيات العالم ، ولكنها - أيضا - لا تنفصل عن العطاء الأقصى والبهمة النهائية . ومع أن القصة لا تعالج إلا هذا المعطى الأول الأساسى : إرضاع أم لابنها ، ورعاية الطفل لدى أمه ، فليس فيها شبة عضوية أو حسية ، الضياعة والأفانط وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضمها في نور بارد ومنصب في صحو بالغ ، والعنف المكروم لا يقر بل يؤصل : الجريمة المتبادلة هي أصل فعل الحياة .

ونحن لا نعرف قصة الجريمة وشاعتها في « بحر البقر » (٨٠) ، إلا من عنوان القصة - وهو مفهوم أساسى - ومن الجملة الأخيرة : « بيتنا نكون أذنك مستعدة تماما لتلقى الدوى المنيغ » ، هذا كل شيء . ولكن القصة كلها في غاية التوصيف البارد الهندسى التفصيلى للأشخاص والأشياء - مصاغاً هنا في خطاب مباشر من الراوى إلى القارئ - بضمير مخاطب - ولذلك فإن فعالية قد تتوق كل الصيغ الممكنة الأخرى .

والكتاب يسمى هذه السلسلة - أو الدورية - من القصص باسم القصة الأخيرة ببساطة « بحر البقر » وتأفادها مايورق كتاب هذين الجليلين - في السنينيات والسبعينيات في اختيار عاشرين قصصهم باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملهم ، بقدر مايورق محمود الروداني ،

صدرت السلسلة الثانية من مجموعة قصص محمود الروداني ، منذ قريب ، بعنوان أربع قصص قصيرة (٨١) ، وهي تصور مقارفة ، ومتضاربة ، الصوت الأساسى فيها هو صوت مصطلح الذى يمت لنا حلقات طفولته ، ولكن السؤال الحقيقى هنا هو هوية هذا الصوت كما نستخلص من صياغته . وإذا سلمنا بهدأة ، أن نقل الطفولة - كما هو الشأن في « نقل الواقع » - لغو ، بالتحريف ، وأن الصياغة الفنية يحكمها ذلك ، سوف نترجم عرضها وتهدم قوامها إذا زعمت - بجدية ما - أنها تنقل الطفولة أو تنقل الواقع . وهكذا ، لما من سبيل بمقتضى الأمور نفسها إلى هذا « النقل » ، فإن المشكلة التى يجب أن نحلها الصياغة الفنية هي مشكلة الخلق أو الإيجاد لعالم نصي يتراوح فيه الوعى الطفولى غير وعى الكاتب ، بمقاربه أو نسب أو أمزجة تبدى فقط من خلال العمل نفسه . وقصص « يوم طويل » عندى تقع كلها في قبضة وعى الكاتب وتلتصق تماما من هذا السحر الذى يبع ، بطاقته الخاصة ، من وعى الطفولة المبتعث . وهي قصص مشغولة جدا ، ومندرة جيلا ، ومتينة إلى أكثر مما ينبغي ، يحرقها نصيب الكاتب على نصيب القارئ ، ومهما بدت الغفوية والتلفائية في « نقل » بعض لقطات ، فهي معطى وشتملة (أرجع إلى محسن يونس في هذا المجال تجد تحقيقاً معتقداً ولعل اعتاد السرد التقليدى التفصيل - خروجاً على تكتيك قصص الجريمة ،

الحدث ، التفرع ، هو المشلول أساساً عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعية لافى مناخ الاسترجاع والبحث الشعرى ، إلا أن الكاتب يعود فيجد صوته الخاص في القصة الأخيرة من هذه السلسلة « مدعاة تعمل بالكورسين » (٨٢) ويؤود لنجد قصبات صياغته التى لا يوفق إلا فيها ، صياغة النظرة المحايدة التى تختار اختيارات قاطعة ومتقطعة ، من بعضها البعض ، والتى تكون ، بهذا القطع والتقطع ، كالأل للصياغة .

وهو ما يعود إليه ، بنجاح نهائى فيها أرجو ، في قصصه الأربع الأخيرة : « السحر في الحديقة ليلا » (٨٣) وحل الأخص « جسم بارد صغير » (٨٤) . وهما نصان مترادفان أو نص واحد مكتوب مرتين ، و « جسم بارد صغير » يحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقاً وملائمة لصياغة تيار « النظرة » هو النص الذى يبق أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها في قصص الجريمة عنده - وعندما تقم نظرة التشبيد واللامبالاة والتشبيس على تيمة متقلبة بجياة انفعالية مؤثرة وسارة. مثل دفنة جثة شهيد سقط في الحرب ، فإنها قادرة - كما حدث هنا بالفعل - أن تعمل شحنة كبيرة ، تكاد تكون مثيرة ، من الاستجابة ، فهنا النص يقف ندا ومقابل لنص « بحر البقر » في تحقيقه لما تصدى له ، بالأداة الفنية التى تصدى بها .

في قصة « تقرير عن القطة » (٨٥) مشابه ملحوظة لتكتيك عبده جبير ، وإن كانت له خصائصه المتفردة ، والتباعد بين صوت الراوى المتكلم (دائما بضمير المتكلم الفرد) - والأحداث التى تدور حول قتله وموته وحلمه الأخير - مرة ثانية بمصطلح المتحدث من وراء الموت ؟ - مع تراكم تفصيلات خارجية وداخلية كثيرة مأخوذة على نفس البعد ، يجعل هذه القصة استثنافا لقصص « الجريمة » - هذه هي المنطقة الخاصة لحساسية الكاتب - وبداية جديدة في الوقت نفسه .

• • •

يلقى نيل نعوم وحده بين كتاب السبعينات ، بكتابة السنج الذى يقوم قصصه القصيرة - وروايته الوحيدة المنشورة « الباب » ٧٩ - التى يمكن اعتبارها قصة طويلة - وزعم المعالجة ، باحشاد العناصر التى تكون رؤيته وصياغته معا ، فإذا كان لا يد أن نسل أن نجمل كتابات هذا الجليل ترى حيرتها إلى حد التصول والمغالطة أحيانا ، وأن فيها لندرا من « برادة » الرؤية والتناول ، مما ، قدراً من خفة الوزن إن صح التعبير ، فهنا كتاب « القيل » بل باهظ الثقل أحيانا ، تزدهم كتابته برصيد محسوس من الأساطير ، والإشارات الثقافية التراثية ، والتأملات المستقطرة من زوايات كثيرة ومتنوعة ، والسطح الذى يريد أن يكون صوفيا ، والغوص في غباب الأديان القديمة والحديثة ليطوف منها بلى من الصبح يستخلصها بنجاح ملهم أو بعدد متدبر على حسب الأحوال ، وهو أساسا تحلفى وتجربى لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية ، وصياغته تتلوح ، أساسا ، في التقديم لعمله يجعل عليها مسحة البساطة والعادية والتقرير الحاربرى ، لكى يتطلب فجأة في غار الإشارات الرمزية ، والسطح الضميرى ، وزوايا الأحداث لجسام والروى للهولة في كليات قليلة متقاطعة ومتشابهة .

مضمونها الذي هو شوق، ونبوة غير متحققة، وتقرير الإيمان موضوع موضع السؤال: هل يأتي، أبداً، ذلك «الكامل»؟ وهل تسقط، أبداً «البشرى»؟

«المعجزة» مروية كلها، الآن، في سياق الحكاية اليومية. دون شاعرية بتفصيل وتعدد يثبت صلة إلى «تنبكث النظر»؛ وتستطرد الحكاية بعد ذلك عن طريق أسبوعية فقط يرد بها صاحب الرواية على أسئلة عذوبة يسألها بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين، ولا نعرفها إلا عن طريق الإجابات. ونعرف معها أن معجزة حدثت في ديرنا معزول تحدث قديس مات منذ قرن على الأقل، ومازال طرى الجسد، إلى الدكتور نظير. وعندما مد الدكتور نظيره حتى الكف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة بإعجاز، نفهم أن ذراعه كلها قد بترت منه، وأن القديس الذي أوقع عليه هذا القاب القريب ولم يحطه، بل أوصاه أن يكون عظماء مع نفسه، ولم يشعر الدكتور بأى ألم، ولم يسأل من ذراعه المتبرعة أى دم. ثم ذلك في اليوم التاسع - يوم الاكتال - من زيارته للدير، وكان قد سمع صباح الديك - في اليوم الأول - ثلاث مرات ورأى في صمغوا ذلك الأسد الذي جاء من سفر «الزوايا» مركبا من حصان وثور وثمان وصغر وحمل وإنسان. كيف عوقب على قلة إيمانه لأنه كان يفكر في مقتل أبيه، ويبحث عن «المعرفة» - والمعرفة هي فقدان البراءة والتورط في الشر.

وفي «ألم الانتقال وألم الفصمت» تظهر على الفور مشكلة ماهي القصة القصيرة؟ هل لها مواضع ومواصفات؟ فقد انتفت «الحكاية» هنا بكل أساليبها وصيغاتها التقليدية والحديثة، ونحن أمام صياغة تستغني تماماً عن السرد بأى شكل، ستجد جملاً تروى بالفعل الماضي ماجدت من غير تعجيد، وجملاً من الحوار المنقطع، ونصوصاً شعرية واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن، وسوف نستشف - في النهاية - ماقالة القصة في أول جملة: «عاد إلى بلده بعد عام من البور وبعدة، قبل التاريخ وغيره، في المضارب والمضارب والمضارب في غير زمن، وفي هذه الصياغة ترد مفردات تبيل نغم الأسامية، الكوبري، النهر، الطحلب، ثبات جسد امرأة، البقرات السمان والعجاف، الجبل، الكهنة والرهبان والشيخ، الشمس والمركب والنعيمان. وليس الغريب - كما لا ينبغي أن يكون - سرداً ولا متغلا. متعلقه الداخل يستصحب على التصريح بطبيعته نفسها، ولكن هناك نوعاً من التواصل - ليس من الضروري وإن كان من الأفضل أن يكون تواصل متفقا ومبدئياً - له مقدرة التحلق والحدوث في مستوى خاص من مستويات التلق.

و«حلاوة العنق» صياغة جديدة وعامة لنشيد الإنسان، بعيدة الأصداء ولكن أوصارها الداخلية حميمة ومتوازنة، ولكنه نشيد الإنسان هنا بعد أن يكتمل الحب ويأتي سن بين وسع بنات.. والبر للجنح بالهيف وغيره وفيه مستويات الرؤية الثلاثة: الترواني والترقي القديم - المعاصر - والحضري الحديث كغيبب النشيد بالفعل حلالة

والأرجح أن تراثه القبطي الخاص، وثقافته الواسعة، وتعليمه العلمي - فهو مهندس - ورحلاته إلى الخارج، وولمه بالبولوجي والتصوف، قد تكون من المراجع الخارجية على النص، عنده، ولكن إسهامها في تشكيل النص لا تحطه العين.

«يوسف مراد مرقس»^(٧٧) أول قصة أعرفها له هي دورة ميلاد وموت لا يجتازها «البطل» بنفسه وإن كان هو الذي يجيها ويموتها، يوسف مراد مرقس نفسه لا يحدث له شيء، تحصى حياته على سنها العادية كأنها لا تحصى، ولكن الدورة تجري بين والده وابن عمه، وكلاهما توجد بالبطل، كلاهما تخرج رئيسي، وأرضي مع ذلك، وكلاهما يعيش ويموت كأنهما متناسخان أحدهما مع الآخر، فليست الدورة افتحلاً «قصصياً» أو حيلة يقصد بها المفاجأة الصياغة الباردة لتقريرية الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شيء. بنى - بذاتها - لعبة التكنيك التقليدي.

وفي «النهر عند المنبع وعند المصب» يقول الراوى: «قلت: يا عالم الأمراض متى تريح هذه النفس من العودة في جسد بعد جسد. تيمة الدائرة الأبدية أو العودة المتكررة، أو التناضح المنعطر، «قصة «العودة» لها أهميتها، هنا، والحروف الأبجدية تلعب الدور الذي يعطيه إياها ابن عربى) سواء كانت مستوحاة من المحدث أو من نيتشة، تيمة ملحمة عند الكاتب. وفي هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من الذات الفرعوي والقبطي والعربي والحديث على السواء، وتتخذ العبارات الصوفية كمفردات لها شحنتها، ولا يتروى الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة موجبة، بلغة باطنية ومرفقة بالمد من (١) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها في طوايا قصة عن محاولة سعى اللمة لتزويج بنتها من البطل الذي يتحدث عن ذات نفسه، ويسعى ليتحدث من ذات الكون كله ويستقطر سطوح رؤاه من خلال تاريخه.

«المخلص ابن الإنسان» قصة باطنية تماماً، لم تعد موضوعة في سياق انقصر للبطل اليومى، وإن كان سياق القاموس مترواحاً بين الحكاية والريورتياج. وابن الإنسان هنا هو الذي يذبح ويقطع ويوزع قرباناً على الآكلين، كل بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد. وهو مركب من «أوزيريس» المصري القديم الذي قطع ووزع، بالتفصيل والتعديد، ومن يسوع الناصري الذي احدى البشرية ومازال جسده الحى يشارك فيه المؤمنون كل يوم، فهدما وخلعاً.

«البشرى»^(٧٨) تحصى بما بدأت به «المخلص ابن الإنسان» ليتنى السياق اليومى تماماً، في النص وفي القاموس سواء. والابن الذى تأتى به البشرية في النهاية، ولكنه لا يأتى في القصة، هو في الوقت نفسه، ابن إبراهيم وساره، وابن موسى وصفورة، وابن يعقوب ولية وإسحاق، وابن زكريا والصبابات وابن الله من مريم، وهو البشرى دائماً ولا يحد. اسمه كامل، والكاهن الذى مر على منزله يجعل البشرى، بالرقم «ثلاثة» واللائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استضافهم إبراهيم، والقاموس شرى وأشول Parabolic صريح. وليست أهمية القصة في تحميلاتنا التراثية والإنجيلية والإسلامية، بقدر ماهي في

خاصة ، وفي بطن الحلالة ، بالضرورة ، نقيضها : إن ساكن بطن الجبل الذي يذبح البتيل ، بعد أن يربط امرأة بجبل من كان يجودل في صخرة لمساء عارية الصدر والمجز (هل هي بروبينوس الأثيني مفروكة لبني البشر الذكور ؟) وقد كان لها - كما أيضا أربعة عشر ابنا وبنتا . ثم أنجز كل ما أمثل . .. هبة لمباري السبيل وحمل ؟ أي نفسها تلك المرأة التي رحل عنها زوجها تنقش بنشيد المثنى ، مريولة في صخر الحياة الناعم ؟ .

الموت ، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصاعدة الأقياط وإغمامات التحنيط وخلود المومياءات تيمة مراودة ملحة عند نبيل نوم والفرع عنه ليس نهاية المطاف لما للمطاف عنه من نهاية . الدورة منها يهدأ الانكسار كاملة دائما لا تنقطع . لا يقرئ الكاتب هذا البقيين تقريراً مباشراً أو غير مباشر تقرره عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدا التزاق ووجدات المعاصرة معا ، كما في قصص مثل « الموت » و« هم الأمد » .

« القرنين » نشيد للحب من شعر خالص . نبيل نوم ينسج بحساسته الخاصة الفريدة قالب « القصة - القصيدة » الذي كان يجيى الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخير . ولكن الحساسية هنا تشرب بمسقى إبحامات روائية وصوفية إسلامية معا في مزاج مدهش وراقي .

« العرض » نص صوفي صراح - هنا أيضا تنور مسألة القالب القصصي ، أهله قصة ؟ يذو هذا الكاتب أن « نعم » وهنا أيضا حل محتمل لعنصر الأصل التراثي القصة القصيرة فكم لأياتا المتصوفين من نصوص قصصية مرهقة البقة عميقة الجبال ! وفي « العرض » نجد مياه الحياة التي لا تلبث بها - وإن غرته - « صخرة الحق » الناطق باسم جمهرة الخلق من أغار الناس ، تصدى للمطلق الصارم الحكم القاضي بالموت والإفناء ولكنه العادل الذي يعرف ماه الحياة ، جوهرها وعصرها الأولى ، عندما يعرض له ويعرض عن كل الضائيق والزخارف والبدائع الفاترة .

في سلسلة تالية من القصص نشر منها « القاهرة مدينة صهيوة »^(٧٩) و« الجوهرة »^(٨٠) و« الزاوية »^(٨١) ولم تنشر « الليث » و« النخلة » و« البليل » و« المعروف » ينحو الكاتب منحى جديدا تماما صناعة القصص في هذا المنحى بارعة والصياغة سلسلة وذكية ومتقنة وحاذقة . والحبكة - خصوصا - مشغولة جدا ، ومقصود بها المفاجأة والإبهار والتزيير الذي ينفذ الحكاية بضمرة واحدة عككة التبديد ، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات مما تنتجه الصناعة القصصية . باختصار هي قصص فيها أصداء أساسية من إدجار آلان بو ولكن الكاتب التراثي لا يتكرر ، وكل تكرار يزيد بحث . ومن ثم ففي جميعا تقصر جدا عن أن تتناول أو تتراد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب ، وعن أن ترفع أو تقترب من التحقق الذي أصابه - حتى لو أخفق - في سلسلة القصص الأولى التي من حق أن تنسب إليه وحده . قصة « مسبعة الإله كال ذات الملائكة حية » « تلطم إلى إبداع أرضي مشتركة بين المتقنين ، وتجاوز بينها . لكن هذا الكاتب يلتفت جدا حيود المخططة الأولى ، وعملها ، وفراها خلاص .

وأخيرا ، وليس آخرها بالطبع ، نأق إلى يوسف أبو رية ، فتعود إلى عالم الطفولة مرة ثالثة ، وعمل نحو آخر . في هذا الطفولة غضب لاختفاء فيه . وصف أيا كانت شاعرية صياغته فهو ضار ومشتري ، ولها قرب ولين من الموت ، والقتل ، والجنس .

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن ، في كتابته الآن ، هو وعي طفولي ليس قاطعا عبر الشعر بين وعي الطفولة والنضج (عمن يونس) ليس استرجاعا بحثا للطفولة وذكرها بل فعل وعي راشد (محمود الزرداني في « المواسم ») بل لأنه وعي حلمي ، ومسحري ، ويتخذ من الأنماط ، من التصورات الكلية ، قواما له ، فهو طفولي .

وإذا كان ثم تشابه طاهر بين كتابة يوسف أبو رية وكتابة يحيى الطاهر عبد الله ، فليس ذلك - على الأقل - نتيجة تأثر مفترض ، بل هو أساسا نتيجة تشابه مزاج إبداعي ، وطريق للوعي .

سنجد عند يوسف أبو رية التجريدات المائلة سواء بالتعريف « الفاكهة » بدلا من فاكهة لها اسمها وتجنيدتها ، الجسد المثلث .. وهكذا بلا حصر ، أو المبتعة أيضا في قالب التنكير : « حوافر » و« حشايش » و« شوك جاف » ، « رجال كلبون » ، ولكنها جميعا غير مجسمة وغير متعينة وغير آتية . هي تجريدات ، أو إذا صح القول - « ماهيات » وليست « موجودات » ، وليس هذا التجريد آتيا من الاستقراء العقل بل هو نابع من إدراك مباشر ، موهوب ، معطى ، تلقائي ، ومن ثم طفولي .

وفي قصصه جميعا ، بدون استثناء - فهذا كاتب يعرف طريقه ويغسل له دون غيره من البداية - جو حلمي سائد ومتغلغل ، لا ينفصل - كما هو ظاهر - عن صياغة التجريد ، والتنشيط حيث كل شجرة هي « الشجرة » وحيث لا يكون الشيطان والملاك وجودا وحسوبا . مجسما بل ابتعاثا لثال وماهيمية . نحن في عالم الحلم ومشابهته بالواقع مشابهة سحرية .

كان من الضروري إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية . المقابر لا تكاد تغيب عن ناظرينا ، والمساجد ، والأشواق . وساحات لعب الطفولة . وهي أيضا ليست استرجاعات محسوبة متدبرة ، ولا مواضيع عملية محددة وبجسمة بل ساحات للحلم ، أو للوعي الحلمى على الأصح . وفي هذا جانب من « فهم » العنف والضروة والعرامة الشبية والقرى الحميمية من الموت التي هي مادة الحلم وصياغاته أيضا في وقت معا .

في تلك قصص الطفولة عند « أبو رية » سنجد الولد الكفيف يرى في الحلم يفر بجسد « الحلم الليلي من ضغط واقع » - نراه نحن كإيه كاتبه حلميا يهوى - إلى « الحلم » داخل الحلم . فالتقابل هنا أولا ليس فيه شية ميلودرامية ، ولكنه أساسا تقابل أو تراوح بين درجات الحلم الواحد متعدد الألوان . أما « طفل الطين » فحلم آخر قائم على تجريدات وأغاط وقوابل تبنى وتهدم وعزم في النهاية معقود على حراسة الحلم من أقسام الصغار والكبار ، والكاتب في النهاية لا يفعل إلا أن يجرس حلمه « والقصّة تبدأ مباشرة بهذا المثال الخطي : « الشجرة ذات اللؤلؤ » ونغنى

«ترجمة للدلالة» حين شاعري للجندي الذي يفو إلى عالم الطفولة ويجد فيها الحلم المركب في تنعيم جديد.

«خطوة»، قصة تحلق الطفل حتى تتقدم يد - كأنها قدرة - من تحت خف جميل شائق، هي قصة تشكل الحلم وصياغته حتى يستوى خلقا بينا. والإنسان - نفسه - قد أصبح هو الحلم.

والعانس والصبي^(٨١)، قصة الشيق الطفل إذ يتحول إلى شيق سوي، بعد اجتياز نبوان المراهقة، صيغة ريفية وللأولاد وأنا.. في غرقتي، وهنا أيضا صورة الشيخ الذي يهدد، سيف الفلج الشبيبي الطفل المهدد، وهو ما يحدث أيضا في «يوم للدود». ولكن الإحباط لا يتأتى من سطوة أبوية مباشرة. هذه قد حُدِثت - كما في الحلم - واستحالت إلى رمز وهُكَّتْ قوتها. وتراوح الرواية بين ضمير الغائب وضمير مخاطب، وتُجَلِّسُ الحطائية، كما تجلجل دائما عندما يستخدم ضمير المخاطب، ومن ثم تنكسر الصياغة الحلمية ويختل المقصد المباشر مقدمة المسرح، فهنا خطاب مباشر غير متجه إلى بطل القصة وحده بل متجه إلى القارئ مباشرة أيضا.

ولكن «قصة السجين» على خروجها تماما من الصياغة الحلمية، وانتهائها إلى الظلمة، تحقق في إطار شروطها نجاحا مؤثرا، حتى لو كانت في النهاية تنافق نغمة واضح مباشر ضد قهر واضح مباشر.

من سلسلة قصص الموت قصتان لما نغرد محسوس، «والصبي والليل» تجري حول سرقة جثة من مقبرة حديثة وإعادتها، «وظل الموت» قصة الأم - المعجزة التي مات زوجها وتعود بعد الأربعين إلى بيتها، لأن بيوت أبنائها وبناتها ليست لها، فكانت هي الأم الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المنقر.

فعالية هذه القصص هي في لدخال الموت والحياة عن طريق تصورات أو رموز كلية، في رؤية شاملة خصيصتها الأولى - ربما - هي قبول الموت - وهو الوجه الآخر الضروري لحلم الحياة نفسه - باعتباره معطى مسلما به مأموذا على علاته ليس عموفا ولا موهوبا ولا حتى مما تتحاذى عنه الحياة وتنتهي عنه. الموت هنا تحضنه الحياة، بشاعته ورجبه قد استامت كلها وأصبحت - دون أن نلحظ - شراوتها - وديعة ناعمة. الخصخصة الثانية - والمترتبة على الأولى - بمنطق عقل ولكن مناسك - أن الأسلاف هنا لا يظنون ضغطا ولا تهرا. هم أيضا مسلم بهم وفيهم وقن لا يدعوا للراه. ولكن بالتأكيد لا يستدعي الربهة ولا الفرد، ولي هذا جانب من الجوانب الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبو رية ويحيى الطاهر (الذي ظالم نسب إليه) مها كانت مشابه الكتابة والقربا لفتت الجملة بين الكاتبين.

«التحاريق» قصة البحث عن رزق السمك في الرعة التي جففتها التحاريق، القوص بسانتها وفي وجه كتابك «العالم الآخر»، هن حلم تحت الماء الترد الشحيح، هي تنوع على نعمة الحلم الفنية، الحركة البليغة الساجية في انسياب الكتابة هي التي تكسيها إيقاعها الحلمي وتنمى - لنا إدراكا في سياقها الصحيح.

من فرائد عتد الكاتب قصة «حلم أبو عطية القديم» (ولنلاحظ أولا

في بناء «البيت الحلم» والطفل الحلم» والعروسة الحلم - النتيجة طبعاً ليست جديدة الجديد والأصيل هو «القصة» الحلم - وخير الصغار» صياغة أخرى للحلم نفسه: إعادة تخليق «الواقع الحلمي» في داخل «حلم الواقع»، درجتان من سلم الحلم تنفض إحداها إلى الأخرى في الانجذابين بإحكام «المعبرون» «الغراب يعبدون»، و«اللب خارج الدائرة»، و«الأخرون» قصص وليقة الصلات محورها رؤية الولد القروي للغراب والأخوين والمعبرين، التحامات العالم الخارجي، شخص الحلم الآخر، من الصيغة الأخرى: الحرفيون والوافدون بأنواعهم الذين يحطون ليله أو ليل في ساحة القرية أو يجمعون عليها أو يملكون بها، وليست هناك أدنى محاولة لتحليلهم وتشريحهم أو حتى تسميتهم، وليسوا قاعدتين من الضائكة. هم مائلون في صياغة الوعي بهم «الآن»، كما كانوا غاما حاضرين في الوعي «عندئذ»، شرح الزمن لعد التأم، بالكتابة بين الطفل والكاتب. ليست هذه طفولة الكتابة، بل كتابة الطفولة.

ومن الممكن أن نسلك في فلك متقارب النجوم قصصا مثل «الفارس وأنا في غرقتي»، وهي قصة فعل جنسي سريالي تزوده صورة جيفارا وزوج حمام في فعل جنسي مواز، في حلم مضطرب ومتناثر المفردات، وفي تهويم، لا يستطيع هذا الكاتب، على الأقل، أن يطر له على منطق داخل متناسك. شاعرية هذا التهرم لا تنف على أرض والخلق في سماء ملققة، غير متحققة. «القتال على السطح»^(٨٢)، أمثلة ثقيلة اليد في العلاج ومضغوطة على تنويعها الاستعارية جدا، الرؤية الفتشازية أو التضييقية أو الكابوسية غام وفظة جدا: رجل يقتل آخر على سطح قطار متحرك، كل ركابه لا يباينون، خوفا وبقية إسقاطات - كما يجري المصطلح الكأوف - شديدة الوضوح - وخدام بيت الله^(٨٣)، قصة خادم المسجد الذي يسرق ميكروفون كلام الله، تحت وطأة الحاجة، مزمارا الاجتاعي قريب، وإن كانت حية وفعالة، وهي تقرب جدا من قصة «الوشح» التي تنتهي بقتل متروك يسقط فيه - كما في حلم - رجل ليست عنده رحمة ولا إحساس، طاغية صغير مستحار ليجل فطيانا أكبر. ولكن هذه القصة تستند إلى مادة أكث وأغن من سابقتها، وتقرب كثيرا من الوصول إلى مقصدها. ولا يتعد «الملاك» كثيرا من هذا الفلك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة الريفية التي هي موضع الحلم، تحت أقدام الكبار أصحاب السطوة والثروة وأهل المدينة الحديثة التي ضرب في غمها الفساد، هي قصة سقوط الحلم إذن والضعيف تتناول هذه التيمة نفسها مرتبطة بتيمة انتقام الآخرين من المدينة لكي يهدوا مسكنة القرية وسلاهم الداخلي. «وفر ونجوم» هي أيضا قصة إضاد المدينة وسلطانها لابن راعي الغنم الذي يتحول إلى خائن يشي بالرجال الأقوياء أحياب الليل - نماذج أدهم الشراوى العتيبة - ويصعب شيئا للفرار فيأثر الرجال، ولو دفعا الخن فاحدا في الأغلال الغلاظ. والفتاة هنا تحلق في دورة أخرى أعلى نعمة وأكثر انساقا مما قبل، ولكنها غناية مججلة وخطائية بأكثر من معنى. فلان كاتب يلجأ إلى الكتابة بضمير مخاطب الفرد، لا للتبديد وفق المولدrama عن البرح بأسرار الذات، بل للوصول إلى بلاغة قد تهزم ذاتها لفرط شاعريتها.

العنوان) والغمرة التي ألّفها - أصل الوجود وماهية - مع بناته الثلاث المعبودات، ينظر عيسى الولد الذي لا يبيّنا يعمل على الدوالب ليخلق كل يوم من فوهة النار والطارق والأباريق والمواجير. الحلم بالخلق الذي عيسى متصافاً بالوشاح يحمل الخلق الذي ينطق، وفوهة شبح

• هوامش

يحتل الكاتب من عدم حضوره على بعض تراويخ البشر. إبراهيم عبد المجيد:

- (١) الملحق الأول، الجمهورية، ١٩٧٠ / ٥ / ٢
- (٢) القراء البيروتية ١٩٨١ ؟
- (٣) الظلمة القاهرة ١٩٧٤ ؟
- (٤) الثورة السورية ١٩٧٧ ؟
- (٥) نسخة خطية عند الكاتب، ١٩٨٢
- (٦) غير منشورة، نسخة خطية عند الكاتب، ١٩٨٠
- (٧) غير منشورة، نسخة خطية عند الكاتب، تاريخ مكرر ؟
- (٨) الصبر الديمقراطي، بيروت، ١٩٨١ ؟
- (٩) القراء البيروتية، ١٩٨١ ؟
- (١٠) الظلمة القاهرة، ١٩٧٤ ؟
- (١١) الملل القاهرة، ١٩٧٧ ؟
- (١٢) الأدب البيروتية، ١٩٧٧ ؟
- (١٣) نسخة خطية عند الكاتب، ١٩٨٢ ؟

جار التي أطلق:

- (١٤) المساء ١٩ / ١١ / ١٩٧٦
- (١٥) الفكر للعصر، العدد الثاني، ١٩٨٠
- (١٦) التمدد (بالأولست غير دورية) العدد الثاني ١٩٨٢
- (١٧) الكرامة الثقافية غير دورية، يونيو ١٩٧٩
- (١٨) غير منشورة، نسخة خطية عند الكاتب، (١٩٨٢ ؟)
- (١٩) المساء ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٢
- (٢٠) المساء ١٥ / ١٠ / ١٩٧٤
- (٢١) المساء ٩ / ٨ / ١٩٧٤
- (٢٢) المساء (٤)
- (٢٣) المساء ١٩٦ / ٧ / ١٩٧٦
- (٢٤) المساء ٤ / ٤ / ١٩٧٧
- (٢٥) خطورة (بالأولست غير دورية) العدد الأول، ديسمبر ١٩٨٠
- (٢٦) البيان الكويتية (٢)
- (٢٧) المساء ٢٠ / ٨ / ١٩٦٦
- (٢٨) المساء ٥ / ٩ / ١٩٦٦
- (٢٩) المساء ٨ / ٨ / ١٩٦٩
- (٣٠) المساء ٧ / ٧ / ١٩٦٩
- (٣١) حوار مع حبيب إبراهيم كتمان فهد، جريدة الثورة السورية (٢)
- (٣٢) دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ١٩٧٨
- (٣٣) الظلمة القاهرة، أغسطس ١٩٧٤
- (٣٤) الثقافة الجديدة، القاهرة، العدد الأول ١٩٦٦
- (٣٥) الملل القاهرة، مارس ١٩٧٧
- (٣٦) الديمقراطي أدب ١٩٨١، الملل القاهرة أغسطس ١٩٨٢
- (٣٧) المساهم البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠
- (٣٨) السيرة البيروتية، ١٩٨١ (٢)
- (٣٩) الكرميل، بيروت، ١٩٨٢ (٢)

عيسى يونس:

- (٤٠) أعلام (غير دورية بالأولست) دمياط، بدون تاريخ
- (٤١) المساء ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥، أريد نشرها في الأملال
- (٤٢) مجموعة والأملال
- (٤٣) مجموعة والأملال

وسال قصصه غير منشورة - نسخة خطية عند الكاتب

النفسير السوسولوجي

لشيوخ القصة القصيرة

تواجه الثقافة المصرية في صورتها الحالية أزمة^(١) تشبه تلك الأزمة التي اجتازتها في أواخر القرن التاسع عشر، إثر اللقاء بين المجتمع العربي والحضارة الأوروبية الغازية. ووجه الشبه بينهما هو هذا التساؤل الخبير الذي تطرحه الفئة المثقفة حول الذات العربية^(٢) ولها لمخيبا ولما تبنيه في المستقبل. وهناك وجه شبه آخر، يتمثل في محاولة البحث عن الوسائل الفعالة لتحقيق شكل جديد من أشكال التقدم. وموقف الناس من هذه الأزمة كموقف المثقفين، فهم منقسمون إلى فريقين متباينين، فريق يرى في التراث كل وسائل التطور^(٣) ولا يرى ضرورة الأخذ بأساليب الحياة المعاصرة، وفريق يرى الجميع بين الأصالة والمعاصرة^(٤) ويرى ضرورة الأخذ ببعض أجزاء من التراث وبعض أجزاء من المعاصر.

ومن أجل أن الفريق الأول يرى في الماضي أساسا موضوعيا لحل مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية، في حين يرى الفريق الثاني جواز التواء القديم والحديث في بنية واحدة.

ويبرز الانقسام الفكري بين الفريقين يظهر بوضوح في فترات الانقسامات الاجتماعية والثقافية التي تمتد جلودها إلى مرحلة النهضة القومية في القرن التاسع عشر. فالباحث الملقق في تاريخنا الثقافي يلاحظ أن إشكالية النموذج الحضاري تربط عادة بمراحل التحول والتفكك الاجتماعي والثقافي. وإذا تشهد ذلك بوضوح في الأونة الحاضرة حيث نلمس مظاهره في حياة الفرد والمجتمع، فلي حياة المجتمع نستطيع أن نلمسها في ظاهرة انبهار بعض القيم الثقافية. وفي حياة الفرد نلمسها في صورة انغلاق على الوجود الشخصي، وعدم الإحساس بالإطار العام للمجتمع نتيجة تفرق الروابط بين الفرد والمجتمع. ويظهر هذا بوجه عام لدى الفئة المثقفة، وبوجه خاص لدى مبدعي الفن والأدب.

سمير حجازي

والوجه الجوهرى الذى يتركز فيه معنى الثقافة هو بلا ريب محاولة الفرد تحقيق نغمة معين من التوازن والتكيف بينه وبين الجماعة، وبينه وبين المجتمع، داخل إطار معين. وهذا الإطار المعلن لا يأخذ وضعاً ثابتاً، لأن هناك جانباً منه يتعطل بصورة معينة، بين مرحلة تاريخية وأخرى. ومادامت الثقافة هي جوامع المعرفة النظرية والعملية التي تنظم سلوك الفرد وفكره، وتساعد على تحقيق نغمة معين من التوازن والتكيف مع البنية الاجتماعية، فالقول بأن الثقافة المصرية المعاصرة تواجه تعصداً معيناً في بعض عناصر بنائها الكلي، يعنى أن التوازن أو التكيف الذى كان قائماً بين الفرد والجماعة، أو الفرد والمجتمع، على نحو معين، هو بسبيل تغيير صورته.

تلك بعض مظاهر تشتت بعض القيم الثقافية القديمة، ويزوغ قم أخرى جديدة. وهذه العملية الديالكتيكية التي تحدث في بنية القيم نمد في نظر الفريق الأول دليل تحلل للقيم بوجه عام. أما الفريق الثاني فهم لا يرضون بهذا الرأى، وإن كانوا يقررون بوجود هذه المظاهر ولكن إلى جانب ظهور بعض قيم ثقافية جديدة.

ونقصد بالقيم مجموعة موجبات فعل الفرد وسلوكه في المواقف الاجتماعية، ونقصد بالثقافة جوامع المعارف، والاحتاج العلمية، والأنساق الفكرية، والقيم، والرموز، واللغة المكتنة، والأساطير التي يفرضها المجتمع على الفرد^(٥) فهي تمثل إذن في كل مظاهر الحياة والعلاقات الاجتماعية على نحو معين.

ولقد ذهب شارل فيل Vial ومدام طوميش Tomiche إلى القول بأن نخل يجب محفوظ عن معالجة الشكل الروائي في أواخر

السنينات، واتجاهه هو معالجة القصة القصيرة، أساسه رغبة الكاتب في إبداع هذا الشكل^(١). ونحن نخالف هذا الرأي، وكل الآراء التي تجعل القدر المبدع معزولا عن مؤثرات الحياة الاجتماعية. إن الملاحظة العابرة توضح لنا أن القدر المبدع لا يستطيع أن يمارس حياته خارج نظام معين من العلاقات الاجتماعية والإنسانية، فقومته الخاصة تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة، لا يتحقق إلا إذا كان مرتبطا بصورة معينة بنظام اجتماعي معين. حقا إن لهذا الفرد استقلاله عن نظام العلاقات الشاعرة في المجتمع، ولكن استقلال حياته الشخصية عن حياته الاجتماعية، هو استقلال نسبي. يضاف إلى ذلك أن الفاصل بين الجانبين ليس فاصلا جوهريا، فالجانبين يمثلان قطبين في حالة معينة من الترابط، يرمز للميزات الخاصة التي ينفرد بها كل جانب. وهذا القول لا يعني أن القدر المبدع في حالة انسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة في الحياة الاجتماعية، أو مع مانتشده الجماعة أو الفئة التي يمثل أحد أعضائها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين مانتشده الفرد ومانتشده الجماعة أو الفئة التي يرتبط بها بصورة معينة.

هل نفهم من ذلك أن القدر المبدع ليس له دور إلا دوره المرتبط بالجماعة والحياة الاجتماعية؟ الواقع أنه يعبر في آثاره الأدبية عن موقفه الشخصي، ونظرة الخاصة للعالم، دون أن يدرك أن الخطي الأدبي يتضمن في عناصره مميزات اجتماعية، كما يتضمن في الوقت نفسه مميزات شخصية، فإنجازها لرؤية معينة للعالم نابعا من تجربة الفردية فحسب، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهني أو نفسي لجماعة من الأفراد، تعيش في ظروف اجتماعية وتاريخية متشابهة. وهذه الرؤية تظهر بصورة معينة في بناء الأثر ومحتواه.

إن التحولات التي اعترضت إلى العامة للمجتمع في هذه المرحلة قد صاحبها تحول معين في القيم، جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة، نظرا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بكييفية واضحة في البناء الذهني للكاتب. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نضل انزلال فريق من المثقفين بعد التحولات التي اعترضت المجتمع المصري في عام ١٩٥٢، ونستطيع أن نضل أيضا موقف نجيب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات وانماهاها، ليكتيف معها تاريخيا وأخلاقيا. هذه التحولات التي طرأت على الواقع الخارجي اضطرت الكاتب إلى أن يجري نوعا معينا من التغير في بعض عناصر بناءه النفسي فجعله يرى العالم من خلال منظور معين.

هذه البداية في تصوير الظاهرة، قد التقي عندها معظم الباحثين في مجال السوسيولوجيا الحديثة للأدب. إن جولدلمان يرى أن الخطوة الأولى نحو تحليل تغير بناء الشكل الروائي، هي محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامة للبنى العامة للوسط الاجتماعي الذي ظهرت فيه الرواية. كذلك يرى «جاك ليلوشت» أن تطور البناء الفني للآثار الروائية عند آلان روجييري ناجم عن جملة التحولات التي اعترضت البنى العامة للمجتمع القرونصر الماصر. ولا يخلف الحال كثيرا عند شارل كاستيلا castellà في بحثه عن الرؤية الاجتماعية عند موبسان، فقد رأى فقدان الشخصيات لعصر الأصالة، واستمادتها من العالم الخارجي مقوماتها

والواقع أن الفرد - كالمجتمع - يواجه التغيرات الجديدة في باديء الأمر بشيء من الحيرة والتلق، ومن ثم يضطر إلى أن يتخطى خطوات جديدة في سبل مجهولة، إلى حين تتحدد معالم الواقع الجديد ويتكيف معه تاريخيا وأخلاقيا. وفي استطاعتنا أن نعد محاولة الفرد المبدع تصوير الواقع الخارجي، دون ربطه بزمان أو مكان معين، مثلا واضحا على ذلك، فهذا الاتجاه له سمة بارزة تميز بها، ألا وهي قطع الأوشاج التي تصل بين الفرد ويصته بصورة معينة. وفي استطاعتنا أن نعد اتجاه الفرد المبدع نحو معالجة الأشكال الأدبية القصيرة بوجه عام، والقصة القصيرة بوجه خاص، مظهرا من هذه المظاهر.

[٢]

والمشكلة التي نريد أن نعالجها في هذه الدراسة هي: لماذا يسيطر على ميدان الإبداع الثقافي بعامه، والأدبي بخاصة، شكل فني معين؟ وبالعوامل التي تسهم في تحديده؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفي مصر بوجه خاص، يعالجون عادة شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم الأشكال الأدبية الأخرى. ويتجلى هذا بوضوح في مرحلة الأزمات الثقافية، والتحولات الاجتماعية غير المحتملة. ففي أواخر الستينات مثلا، نجد أغلب الروائيين السابقين لهذه المرحلة كما نجد أغلب كتاب الجيل الذي لم يعد هذه المرحلة، يتجهون بصورة أساسية إلى كتابة هذا النوع الأدبي. وفي استطاعتنا أن نعد تخصيص أهم المجالات الأدبية^(٢) العربية أعدادا منها لنشر نتائج من القصص القصيرة، وإصدار دور النشر المختلفة أعمالا قصصية أغلبها ينتهي إلى ذلك النوع الأدبي، شاهدا على ماقول.

وهذه الملاحظة المستمدة من الواقع تسمح لنا بطرح سؤال جديد، ألا وهو: لماذا نشاهد في تاريخ الأدب المصري للمعاصر شيوعا تدريجيا واضحا لشكل أدبي معين، وهو القصة القصيرة؟ وهل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية؟ هناك فرض يمكن أن يقدم إلينا إجابة مؤقتة: نعم هناك ارتباط سبي بين طبيعة هذه التحولات وهيئة إطار الأفرصة على وجدان الكاتب. وسؤال آخر هو: ماالدلالة الاجتماعية والتاريخية التي تكن وراء هذه الظاهرة؟ وفرض آخر يسمح لنا بالقول: إن التحولات السريعة تحدثت خلافا في ميزان القيم، وتجعل الفئة المبدعة تنزل عن البنى الكلية للمجتمع، وترى العالم من خلال منظور غير متناكس.

[٣]

وفي ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات يتحدد اتجاه البحث عندما فنحن نقصد هنا القيام بدراسموسولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة. ومعنى ذلك التسليم بأن شيوع شكل أدبي معين في فترة معينة بعد ظاهره سوسولوجية على أساس أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبي والمجتمع يدخل في نطاق السوسولوجية الحديثة. فالظاهرة موضوع البحث لا بد أن نتحدث في بنية اجتماعية معينة. ونقصد بالبنية الاجتماعية هنا مجموع العناصر التي تشكل الواقع الخارجي وتؤثر في اتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة. ونحن نترض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الجزئية داخل نظام كلى يمثل في البنى العامة للمجتمع.

طريق المزاينة بين البناء النفسي للفرد المبدع في المواقف المختلفة. وأول ما نلاحظه في هذا الصدد هو وجود تحولات ذات تأثير أقوى على الفرد المبدع، وتحولات أخرى ذات تأثير ضعيف. فما سبب ذلك؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع. وهذا قول بدئي. ولكن الذي يهتد هنا أن نوضحه هنا هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع وغير المبدع، أي علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر في أعاقق الفرد المبدع بصورة معينة. فلنلاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحياناً دون أن تمتد جذورها إلى أعاقه. وأن أثرها لا يلبث أن يزول، وأنه يواجه في حالات تغيرات تمتد إلى أعاقه فلا يزول أثرها بمجرد انتهائها. ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هي التي تشكل واقعه الداخلي. وفي ضوء هذه المسألة نستطيع أن نتظر إلى آثاره الأدبية، ونستطيع أن نتبين أن الجانب الاجتماعي - كما أشرنا سابقاً - يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب الشخصي. إنهما يبتان تفاعلاً على نحو خاص. على الرغم من اختلاف دلالتها الفعالة لدى الفرد المبدع. ولدى المجتمع. فثغور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية يتحدد من داخل بنائه الذهني، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع. من ناحية. وفي إطار البناء الفكري للغة التي يرتبط بها تاريخياً واجتماعياً وثقافياً، من ناحية أخرى.

إن التغيرات التي توصف بأنها تؤثر في أعاقق الكاتب أو الفرد الملتف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فيها معينا غير الفهم الذي يمارسه غير الملتف. وكذلك الشأن في الأزمات الفردية أو الاجتماعية، فكل شيء يختلف دلالة عند الملتف عنه عند غير الملتف. على أننا بعد قليل سنبين شيئا أعمق من ذلك. فسنستعين بنتائج التحقيق التجريبي الذي وضعناه لأخبار عدد من الفروض التي سبقنا الإشارة إليها. معتمدين في ذلك على بعض وسائل التجريب (كالاستخبار والاستبان) الذي أجريته على جماعة الأدباء. إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية، للكشف - بقدر الإمكان - عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة من ناحية، وعلاقة هذه العناصر بالبناء الفكري والنفسي للكاتب، من ناحية أخرى. وعلاقة كل هذه العناصر بتحديد شكل الأثر الفني أخيراً.

ونحن نقرر في فرضنا الأساسي وجود علاقة سببية بين التغير غير المحصل والانقطاع في الاتجاه الانطوائى والتعبير الفني المتعدد. ومعنى ذلك أننا نرد جزمياً كبيراً من تحول الوعي - عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه في ظروف مشابهة - إلى جانب الظروف العامة للمجتمع، وإن كان لا نقرر ضمناً وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تغييراً، بل نقرر فحسب أن التغير قد ظهر بوضوح - في هذه المرحلة، وكان سريعاً نسبياً بالقياس إلى فترات التحول التي عرفها في النصف الثاني من هذا القرن.

على أن هذه القضية ليست كل شيء. في موضوع بحثنا، وإن كان هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط - هي مشكلة إيديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التي يميل أحد أعضائها وهي وإن بدت مجرد

الأسسية يرجع إلى تطور الإيديولوجية البرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر. ومن ذلك يتبين لنا أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التي أسهمت في تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة، هي محاولة التعرف على جمعة خصائص العامة للمجتمع، وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسي عند الكاتب، وعلاقة الكل بالخصائص الفنية لهذا النوع الأدبي. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر كثيراً من الظواهر في مجال الإبداع الثقافي.

[٤]

ومن الجلي أن موضوع بحثنا يمكنه الإفادة من الكتابات الشائعة في سوسيولوجيا الأدب الحديثة بوجه عام، ومن كتابات **لورسان جولدمان** بوجه خاص، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال: لماذا حدث تحول في بناء الشكل الروائي (اختفاء البطل القرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا. وقد عزى هذا التغير إلى تغير في لبنى الاقتصادية في المجتمع الحديث، فالرؤسبات الاقتصادية في المجتمع الصاعى قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بتجربيات الحياة اليومية. وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائي ونظام الوسط الاجتماعي. وقد اهتم - إلى جانب الإجابة عن سؤال لورمان - بمحاولة الإجابة عن سؤال آخر مؤده البحث في وظيفة البنى ذات الدلالة، ودور بيئة الأثر الأدبي. وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل في التعبير عن رؤية معينة للعالم، تظهر في عصر معين، للدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ. وقد اضطر إلى أن يستعين في هذا السبيل بعدة مفاهيم، أهمها أن السلوك الإنساني في حركته يمثل إنجماً مؤشرات ذات دلالة معينة للتعبير عن موقف معين غايته السعي نحو تحقيق توازن بين الفرد والعالم. واستعان كذلك بمفهوم النمط البنائي الذي يعد الأثر مجموعته من العناصر تشكل في وحدة عضوية واحدة، في إطار نظام كل.

وهذا الاتجاه يبعث غالباً في صلة تحول الشكل الروائي بالنظر الاقتصادية والاجتماعية. في حين أن دراستنا تبحث في علة شيوع شكل القصة القصيرة ودلالة، بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب، والمتعددة التركيب. فهناك البناء النفسي الاجتماعي، وهناك بناء الشكل القصصي، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع. ومن الجلي أن هذه الجوانب متداخلة، إلى حد أنها تراها متشابكة ومضيق بعضها إلى بعض، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع أن ننض النظر عن هذا التشابك، الذي يؤكد لنا عملية التفاعل البدائى بين هذه الجوانب المختلفة التي تشكل الظاهرة. ومعنى هذا أننا نفيد من كتابات **جولدمان** في المجال السوسيولوجي كما نفيد من كتابات غيره من الباحثين في مجالات أخرى. مثل **شامبرسى لوى** و **جان بياجيه** في المجال النفسي، على أساس أننا لا نفصل المجال الاجتماعي عن ذلك المجال الأخير.

[٥]

اكتفينا - في البداية - بالملاحظة المباشرة شاهدة على أن التحولات غير المختلفة في بعض عناصر البنى العامة للمجتمع تصيب الفرد بظلال معين في بعض عناصر بنائه النفسي. ونريد الآن أن نفسر ذلك عن

إجابة نجيب محفوظ: (١٠)

١ - نجو الفكرة أولا ، أو اللغة الوجدانية . ثم ينتظر الشكل بعد ذلك ، في أثناء ذلك تكون الرواية أو القصة القصيرة ولكن هناك ظروف خارجية ، غير أدبية ، تدعو إلى كتابة القصة القصيرة ، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير ومازالت لدى طاقه ، أو رغبة في النشر في الصحف أحيانا . ولكن هذا لا يؤثر تأثيرا جوهريا . وعلى ذلك فأنا لم أنبئه لأسباب التلعية والناسية التي قد يكون لها الأثر في تحديد شكل القصة . لقد كتبت قصصا قصيرة في مطلع حياتي بين ١٩٢٨ - ١٩٤٠ ، ثم عدت إليها بدءا من عام ١٩٦٠ .

٢ - توجد صلة وثيقة بيني وأنا والحياة الاجتماعية وبين مضامين قصصى وأحداثها ، حتى لو بدت هذه القصص خيالية ، أو رمزية ، أو تاريخية . إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دواعي مستهزمة من المجتمع ، والقليل من قصصى يعالج أشواقا ميتافيزيقية ، ولعلها أيضا مستهزمة من المجتمع نفسه .

٣ - أحداث أواخر الستينيات كانت أطفح أحداث هزت كيانى ، فيوم اكتشفت بعض الحقائق حصل في ذهنى شديد ، وحزن شبيه بالآلم السرطان . لقد كل شيء مغفولته ، حتى إننى خرجت عن طريقي في التأليف ، كنت أشعر أننى منعزل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد ، فكنت أبدا من الصفر . لأدري هل انتهى إلى شيء أم لا . لعل هي الأول كان التعبير عن شعورى المضطرب ، وإن كانت هناك فكرة فقد كانت تنفأ في أثناء العمل ، ومع هذا فإن الإيديولوجية كانت حاضرة في قصصى .

٤ - لقد أصابت أحداث هذه الفترة الناس جميعا من أحد الجوانب ، لكن بعض الزميين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه . أما الشعب فقد استفاد منه وروحه . هذا إلى ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار الشنته والسماسرة والوسطاء .

٥ - لا يمكن أن نكر وجود أزمة في التعبير في ذلك الحين ، فالتقدم الحرة في المجتمع خلق لدى الكاتب نوعا من العوض في الرواية . ولعل هذا قد ظهر في طريقة البناء اللغوي .

٦ - موطف والأنا على المعاش .

إجابة يوسف إدريس: (١١)

١ - صعب على تحديد موافى من الأشكال الأدبية ، فأنا أعقد أنى أنصاعها دائما بل هي التي تختارنى . فالكاتب أحيانا ما تصورهما على أنها لا علاقة لها بالإرادة ، فهي نوع من التحقيق اللا إرادية للذات . وقدر عمق الرغبة اللا إرادية في تحقيق الذات يكون عمق خصومة الأثر الأدبي . بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لاتأتى إلا إذا شمرت بإمكانيتها . والقصة القصيرة - بالنسبة إلى - هي تعبير عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلا في الواقع . فهي تعبر عن حالى النفسية من

جانب من جوانب مشكلة تحديد وعى الفرد المبدع ، فإنها - على كل حال - جدية بأن تبحث ، مادنا نبحت بصورة جوهريه في مسألة العلاقة بين شيوع شكل القصة القصيرة من ناحية ، وروية معينة للعالم من ناحية أخرى . وتختلف النظرة إلى هذه المسألة ، فمن فريق يرى الشكل مجرد وسيلة في يد الكاتب إلى تحقيق شيء آخر واده ، إلى الفكرة عند «هيجل» وإلى الكشف عن مضمون اللا شعور عند أصحاب التحليل النفسى الحديث ، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند جولدمان .

ولكن هذه العلاقة ، أعنى العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبي ، ليست علاقة جامدة ، وليست علاقة معرفية فحسب ، فالكاتب عندما يعالج نمطا من أنماط التعبير الفني ، إنما يمارس فعلا أساسه نمط معين من التوتر النفسى المصاحب لمجموعة من الصور والتخيلات التي ينظمها الشكل الفني ، الذى إذا لم يتوافر لديه فإنه لا يستطيع أن يصوغ نظرتة إلى العالم .

والشكل الأدبي - بوجه عام - له عناصر بنائية قابلة للتغير ، وهذا التغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية ، وبخاصية الكاتب وبغيراته الجمالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحويلات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفني الذى يجعله .

وننتقل الآن إلى التحقيق التجريبي للفرض الأساسى الذى وضعناه ، فيمكننا ماعرضنا من آراء معبرية مصيبة تأملية ، فلنتصل بالواقع نفسه ، ولنعم للتجربة العلمية وزنا كى نتم على هذا الأساس رأينا في الكل الدينامي ففري الكاتب في لحظة انغماله بالواقع ، وكيف يرى ذلك الواقع ، وكيف يدفعه اتجاهه النفسى نحو تحديد شكل الأثر .

بعبارة أخرى : نزع أن تلقى بعض الضوء على جوانب ظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الأدب العربى للمعاصر ، معتمدين في ذلك على عدد من الاستخبارات ، التي وجهناها إلى الكاتب ، والتي حددناها على النحو التالى : (١)

١ - أترى أن هناك حالة معينة تجعلك تشر أنك في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ؟

٢ - أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية ، ومايرد في قصصك من أحداث ؟

٣ - كيف كان وقع تحولات أواخر الستينيات عليك ؟

٤ - كيف رأيت المجتمع حينذاك ؟

٥ - هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلب منك تكتيكات معينة ؟

٦ - ماهتمتك الأصلية ؟

أجواب عن هذا الاستخبار فريقان من الأدباء ، الأول يتمثل في الجيل السابق لهذه المرحلة ، وهم نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، عبد الرحمن الشرقاوى ، إسماعيل عبد القدوس ، عبد الله الطرعى ، صلاح حافظ ، صبرى موسى ، عبد الفتاح رزق ، والفرق الثاني من الجيل اللاحق لهذه المرحلة وهم : جمال الفيضاني ، مجيد طويبا ، صنع الله إبراهيم ، يوسف القعيد ، أحمد الشريف ، غالب هلسا ، شمس الدين موسى .

الحرب وماختلفه من إجراءات استثنائية. أما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقرا. وأصحابا نوع من خيبة الأمل. على نحو ما ظهر في الريف. للاستغلال من قبل بعض الجرافعات المالكة للأراضي لم يزل قائما وإنما كان يتم بصورة خفية. أضف إلى هذا ظهور فئات طبقية كثيرة. حققت أرباحا طائلة بلا عائد الاقتصادي يذكر.

٤ - التعبير عندى كان بالرمز وعند طبرى أصبح نوعا من الألفاظ، ومع هذا كان القارئ يفهم الهدف الذى يقصده الكاتب، لأن القارئ نفسه كان في وضع كوضع الكاتب. يعانى فيه من أزمة حرية التعبير.

٥ - كاتب، ورئيس منظمة التضامن الآسيوى الأفريقى. إجابة إحسان عبد القدوس: (١١٦)

١ - أشعر أنى في حاجة إلى كتابة القصة القصيرة لا الرواية عندما مايطرأ على حيان نوع من الاضطراب غير المألوف. أوضح لك هذا: عرفت في حيانى في هذه الفترة بعض هزات سياسية اجتماعية معينة، جعلنى أفقد الاطمئنان والمهدوء الشخصى، فتوقفت عن كتابه الرواية، ولم أجده خير القصة القصيرة وسيلة فنية للتعبير، وأداة يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية.. لكن هذه الظروف ليست قاعدة في حيانى، فأنا أحيانا أكتب ذلك النوع الأدبى باعتباره فنا مستقلا عن الأحداث أو الظروف المشابهة لها.

٢ - هناك صلة قوية بين أحداث قصصى وأحداث حيانى العملية، لأن الصلة قوية بين حيانى الشخصية وحيانى الاجتماعية.

٣، ٤ - كنت في حالة من البورت الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف، وبدا أثره المباشر على أغلب الصحفيين والأدباء، إلا أن الأركان أعمق على لمشورين عن الدولة أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكي في الفترة التالية لذلك الأحداث.

٥ - لما كانت طبيعة النظام في تلك الفترة لاتسمح بحرية التعبير عن الرأى فقد كنت أضطر إلى استعمال الرمز، للإفلات من محاسنة السلطة. وتذكر أنك أن تجد مثلا هذا في قصتى: «عيلة من الصليح العسدى»، ولا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص».

٦ - صعل.

إجابة صلاح حافظ: (١١٧)

١ - أكتب القصة القصيرة عندما أكون متفعلا بقضية ما في الحياة العامة، لهى تبير عن موقف في النهاية. أوضح لك ذلك: فهناك مثلا قضية ما، أريد أن أجد موقفى منها في سلوك معين، فأخلق شخصيات وحبلا، وموقفا أجده فيه هذه القضية في شخص أو عدة أشخاص.

٢ - نعم توجد هذه الصلة بصفة جوهرية في قصصى باعتبار أننى أنطلق في معظم الأحيان في عملي من محاولة تحديد موقف

جهة، وعن المجتمع الذى استعمل لفته في بناء قصصى من جهة أخرى. هى - إذا شئت - تعبى روع وغير روع في الوقت نفسه.

٢ - لابد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أننى كنت لأعنيها، وكما ذكرت سابقا، فإن حوادث حيانى الخاصة أو العامة تلهمنى، ولكل جانب نتائجه ودوره في الفعل، وإن كنت أرى أن الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى. فمثلا أحداث أرواح السجينات قد جعلتني في حالة اضطراب معين، شعرت وكأننى قد أصبت بمرض نفسى حاد، فالتفتلون هم وحدهم الذين شعروا بما وراء الحدث. لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية التى تحولت عنه البعض إلى نوع من المشاكل الفردية. وهذا هو ما حدث لجراحة كتاب القصة الذين أنشأوا مجلة «جالبى» ٦٨.

٣ - أنا لا أعتمد أنى أكعب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية، لأن ما أكعبه ليس وعظا وطنيا. أنا أكتب بناء على موقف شخصى، وإن كنت قد انفلتت رغم إرادتى بهذا الواقع وعبرت عنه بكيفية معينة، كما نجد في قصة «النداء».

٤ - أما كيف رأيت المجتمع في تلك الفترة فإن المجتمع المصرى بالنسبة لي بعد جمعيتين، مجتمع القاهرة الذى تفككت فيه عناصر الانتماء، وهو الذى أحس بدلالة الأحداث، والثانى مجتمع الريف الذى لا أعتمد أنه شعر بنفس الدلالة.

٥ - لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض أن يواجه نفسه صراحة، خوفا من أن يندش حياته السياسى أو الاجتماعى أو النفسى. ولكن الفنان كان له دور في أن يكون مرآة الحقيقة، ولا يقبل أن يلزق بالصمت. كل كاتب أصيل كان يعانى أن يقول الحق أو ما يعتقد أنه الحق.

٦ - مهنى السابقة طبيب والحالية كاتب.

إجابة عبد الرحمن الشرفاوى: (١١٧)

١ - أنا لا أفكر في البداية أننى أكتب شكلا أدبيا معينا، ولكن الموقف الانفعالى والموضوع هما اللذان يحددان هذا الشكل. فأنا أكتب القصة القصيرة إذا تهايت في فكرة قصة قصيرة، دون الالتفات من جانبى إلى الأحوال النفسية المصاحبة لهذا الوضع.

٢ - هناك صلة بلا شك بين الأحداث التى تدور في قصصى من ناحية، والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى، على أساس أنى أعيش حياة الآخرين وأتفاعل معها تفاعلا مباشرا.

٣ - لقد أصابنى إحساس بالألم، كما أصاب طبرى من المظفين. وظهر هذا في مسرحيتى «وطنى عكا»، فكان هناك إحساس باليأس سيطر على لمدة معينة، غير أن هذا الإحساس قد أشعل في الوقت نفسه في داخل روح الرفض والمقاومة. أما الوضع الاجتماعى فقد أربته يترابع للحلف، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول النزاء السريع، مستغلة في ذلك ظروف

٢ - الصلة موجودة دائما فى أفاصيصى ، فأننا أمثل أحد عناصر الواقع الذى لا أستطيع الانفصال عن أحداثه المهمة ، أو عن هوموم وتقليباته بصورة عامة .

٣ - لم أشعر بصدمة ما عندما علمت بمحطات الأحداث والتحويلات ، برغم ذلكنا المفجعة . ولعل ذلك يرجع إلى أننى أعتمد أن المجتمع كان فى حاجة إلى هذه الصدمة كى يستيقظ ويعرف كيف يواجه العصر .

٤ - رأيت المجتمع فى هذه المرحلة يواجه انحلالا فى قيمه ، وفى أسسه ، ويحاول فى الوقت نفسه أن يلتصق الطريق للنهوض .

٥ - هذه التحولات قد تطلبت تغيرا أساسيا فى الإنسان ، وبالتالى فى طريقة التعبير وفى طريقة تصورى للعالم .

٦ - مهنى الأولى مدرس ، ثم تحولت فيما بعد إلى صحفى .

إجابة عبد الفتاح زرقى : (١٧)

١ - أشعر أنى فى وضع يتطلب منى كتابة قصة قصيرة إذا انفلتت بموقف معين لا أستطيع تصوير أبعادها المختلفة .

٢ - الصلة بين عالم أفاصيصى وعالم الشخصى أو الاجتماعى موجودة وحاضرة فى أغلب الحالات ، لأنى أعتبر القصة القصيرة شكلا فنيا أوفى فيه رأيى أو وجهة نظرى فى قضية معينة لها صلة ما بجوانب الشخصية والاجتماعية فى الوقت نفسه .

٣ - كان وقع هذه التحولات على نفسى مؤلما ، فلم أكن أنصوّر أننا كنا بهذا الحزن .

٤ - إذا كنت أستطيع أن أتذكر شيئا فلانى أتذكر ما هو معروف لدى جميع المظلمين من أن المجتمع قد أصابته هزات وضربات قوية ، استفادت منها الطبقة الجديدة التى ظهرت فى بداية هذه المرحلة .

٥ - لا أعتمد ، لأن البنى الفنية للقصة مسألة شطضية ، لاعلاقة لها بالبناء الاجتماعى إلا فى المضمون فقط . وإذا كنت قد استعملت الرمز أو استعملته لغيرى فهذا أمر طبيعى فى كل مجتمع تظهر فيه الحريات .

٦ - صحفى .

إجابة جمال الغيطانى : (١٨)

١ - أحيانا ما يأخذ نوع من الانفعال نتيجة تفاعل مع الواقع الخارجى ، الذى ينعكس على بدرجة معينة ، وهذا الانفعال يكون مصحوبا بذاكرة معينة ، نجد فى القصة القصيرة الشكل الفنى اللازم لها .

٢ - أعتمد أن الصلة وثيقة جدا ، فإن ما يجرى من أحداث فى المجتمع يتردد لدى انفعالات مستمرة ، يرتبط بجوانب ارتباطا مباشرا ، على المستوى الخاص والعالم . وهذا بدوره ينعكس على قصصى .

نجاه قضية عامة مصدرها الواقع .

٣ - كانت تلك الأحداث مفاجأة لم أستطع تصورها ، ولم أكن فى حالة تسمح لى بأن أحللها وأستوعب ما حدث ، فلم أكن أتحيل أن تتم على هذا النحو .

٤ - أما تصورى الشخصى للواقع الاجتماعى فىلخص فى : ثراء الطبقة الجديدة التى كانت تستمر المال العام ، وقد ازداد أصحاب الملايين ، ولقى صدور القوانين الاشتراكية . وقد عرف المجتمع فى تلك الفترة بعض المحاولات لنهضة نحو الرأسمالية من جديد ، فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكى تحجز مكاسب اجتماعية .

٥ - لقد عبرت عن موقفى إزاء هذا الواقع عن طريق استعالي الرمز الواقعى . إن النظام لم يسمح بالتقدم المباشر . لقد كنت أصير عن فكرى بصورة مستمرة ، حتى إننى أصبحت أثق فى التوبة ، معتمدا على ذكاء القارئ فى فهم الدلالات التى وراء النص .

٦ - صحفى .

إجابة عبد الله الطلوعى : (١٩)

١ - تأتى الفكرة أولا ، وحين تأتى هذه الفكرة فهى تأتى مصحوبة بالشكل . وإن كان ذلك يتم بصورة غامضة . وفى أغلب اللحظات السابقة لكاتبى القصة القصيرة يتأبنى شعور بالتعاسة ، أو شعور بلزاع نفس . وقد كتبت فى لحظات وأنا مقل بهذا الإحساس أو الشعور .

٢ - الجزء الأعظم من انفعالاتى منبعا للواقع الاجتماعى ، أو النفسى . أو التاريخى ومضامين قصصى لا تخرج عن نطاق هذه الجوانب .

٣ - لقد شعرت بنوع من فقدان التوازن لا أستطيع تحديده أو وصفه . كل ما أستطيع ذكره هو أن إحساسا باعتلاط الأمور والأشياء ظل يلازمى فترة ليست قصيرة من الزمن ، ولعل حالى هذا لم يختلف كثيرا عن حال المجتمع .

أما الظواهر اللغوية فى فىلخص فى ظهور طبقة جديدة ، إن لم تنفث القوة الوطنية فى وجهها فستفقد التناقضات للظهور كما كانت من قبل .

٤ - الطابع الغالب على قصصى هو الرمز ، فالرقابة على الصحف وعلى الكتابة بوجه عام أبعدتني عن المصارحة . ولعل السبب حسبا أذكر هو موجبة الانتماء بين الكتاب ، فقد ألتفتهم تلك الأحداث لمب الإيمان بالعقيدة .

٥ - محام سابق . والآن صحفى .

إجابة صبرى موسى : (٢٠)

١ - إننى أشعر فى أحيان كثيرة أننى أرغب فى كتابة قصة قصيرة . ولكن هذه الرغبة أحيانا عندما علم استجابة نفسية ، وأحيانا أخرى أجدى مندفعها نحو كتابة قصة قصيرة نتيجة انفعال عوقفت أو شئ ما فى الحياة .

- ٢ - هذه الصلة قائمة بصفة دائمة ، فأننا نعيش داخل المجتمع . ولأرى وأشعر بقضاياها التي تمثل جانباً من قضايا الكاتب ، يوصفه فرداً يمارس حياته داخل إطاره .
- ٣ - من خلال ملاحظتي لهذه المرحلة يمكنني القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت وتطورت . واستطاعت في فترة قصيرة أن تحقق أرباحاً بصورة خيالية والمجتمع بوجه عام تزداد فيه التناقضات يوماً بعد آخر .
- ٤ - عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالي . فالواقع رحب للغاية ، والمثلث المثلثي له لا يمكن أن يكون بصورة حسية .
- ٥ - موظف في دار نشر .

إجابة يوسف القعيد : (١١١)

- ١ - تتبع كتابة القصة من إحساسي بالحادث بعدم التوافق بيني وبين العالم . فإذا لم أشعر بهذا الإحساس لا تنشأ لدى الرغبة للكتابة ، التي أعدها محاولة للتعبير عن حالة من القلق . وعدم الرضى ، والرفض . وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحل الأزمة .
- ٢ - بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتي وواقع المجتمع . وبين ما يدور في قصصي من أحداث . وهذا يتجسّد لعدة اعتبارات واعتبارات ، وإن كان ما يحدث - سواء على المستوى الشخصي أو الواقعي - قد لا يصلح مادة للقصة . وعلى الرغم من هذا الفاصلة قائمة فعلاً .
- ٣ - كانت محاولات أواخر الستينات بمثابة هزة عينية كشفت عن حقيقة القيم التي كنا نتبناها وعا فيها من سلبيات وإيجابيات في الوقت نفسه .
- ٤ - في تلك المرحلة بدت في الفروق الطبقية بشكل واضح ، فقد أثرت فئات طبقية نتيجة استفادتها من وضع الحرب . وهذه الفئات ليس لها أي دور اجتماعي يذكر ، كتجار السوق السوداء مثلاً ، الذين استغلوا حالة التشوش التي فرضت على البلاد ولاعبوا بالأسماء بصورة لم تحدث من قبل وكذلك مقالو الباطن والسماسرة والوسطاء . لقد تحملت الطبقات الشعبية عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المظفرين الذين عانوا حتى درجة العذاب .
- ٥ - أعتمد أن التعبير عن الرأي بصراحة في تلك المرحلة كان يمثل مشكلاً ، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز خيراً من الواقعية المباشرة .
- ٦ - صحفى .

إجابة أحمد هاشم الشريف : (١٢٢)

- ١ - لا تأتي القصة القصيرة إلا في لحظة فريدة معينة ، تكون حافلة بالانفعال ، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بيني وبين المجتمع . ويقدر ما يتعرض المجتمع للأزمات والتغيرات ، تتوالى هذه الملاحظات وتتنوع .

- ٣ - عند أحداث هذه الفترة كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاماً ، وكنت أعتمد دائماً أنه لا يمكن أن يكون هناك عقل في الجيش والبناء السياسي . وعندما وصلت الحقيقة إلى علمي شعرت وكأن هناك كابوساً بلازمي .
- ٤ - لقد لفت انتباهي على المستوى الاجتماعي بروز طبقة طفيلية من المقاولين ومتعهدي الأغذية . فالطبقة الجديدة التي ظهرت في الستينات قد اخضعت وحل محلها طبقة أخرى من الأغنياء الجهلة الذين يفتخرون بالثقافة والشعور الوطني . وكانوا قد بدأوا بعد عام ١٩٦٧ وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣ .
- ٥ - التنكيك الذي كنت أستعمله دائماً هو التنكيك التاريخي ، والرمزي . إلى أعتمد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفني ، ففي مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة ، أجدني مضطراً إلى أن أحاول على هذا الوضع فأقول كلمتي من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة ، ذلك لاعتزائي من طبيعة الشعر .
- ٦ - في البداية عملت في مهنة تصميم السجاد ، وبعد ذلك عملت في الصحافة ، ومازالت حتى الآن .

إجابة مجيد طويحي : (١٢٣)

- ١ - أكتب القصة القصيرة عادة ، في لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما ، بيني من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى . وطبيعة هذه العلاقة كما أفهمها جدلية ، فأنا دائماً على خلاف مع المجتمع ، لأنني أطمح إلى الأفضل . فن خلال معاداة لا أراه معادياً للإنسان وعن طريق حاسني الخاصة ، ولقدرتي على النظر إلى مدى بعيد ، أخلق القصة القصيرة .
- ٢ - الصلة بيني وبين الواقع عميقة ، وهذا يبدو من إجابتي السابقة .
- ٣ - انتابني صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة ، فأنا وأبناء جيلي نعد من أكثر الأجيال التي قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة .
- ٤ - كنت أحاول التعبير عن ذلك الواقع بأسلوب رمزي ، ولعل هذا يرجع إلى عمارتي الإيلاز من الرقابة التي تفرض على النشر . فالأعمال التي تبذل للرقابة معارضة للاتجاه السياسي كانت تمنع من النشر . أعطيت مثلاً لذلك عدداً من المجموعات القصصية لكاتب من الجيل الذي ظهر بعد مرحلة أواخر الستينات لم تنشر بعد .
- ٥ - معيد بالمعهد المسرحي .

إجابة صنع الله إبراهيم : (١٢٤)

- ١ - غالباً ما أجدني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حيناً تكون هناك أحداث متلاحقة أنفعل بها ويكون من الصعب على في لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق ، وتقديم تصور كامل لأبعادها .

- ظهور فئات عديدة من الأثرية الذين تكونت أمواهم من استغلال الظروف التي فرضت على المجتمع .
 ٥ - أعقد أن التكتيك الرمزي هو التكتيك الذي يلام - أكثر من غيره - التعبير عن هذه المرحلة .
 ٦ - محاسب في شركة .
 . . .

انتهت إجابات الأدباء . ويلاحظ أنها متفقة كلها ، سواء لدى أبناء الجيل السابق أو الجيل اللاحق لهذه المرحلة ، على الشهادة بأن هناك انبعاثاً في بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع ، وأن الفرد - كالمجتمع - يواجه موقفاً مأزوماً . وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفاً مباشراً .

وإذا نحن دققنا النظر في أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة . فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع ، وإن كان هناك اختلاف في بعض الإجابات . غير أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات الظاهرة . وإلا انتهينا إلى تصنيف الوحدات والعناصر الجزئية ، كقولك مثلاً بأن نجيب محفوظ - حسب النص الذي أوردها عنه - كان همه الأول « هو التعبير عن شعوره المضطرب » ، وأن يوسف إدريس كان في حالة اضطراب معين ، وأن إحسان عبد القدوس كان في حالة من البؤس الشديد . ونحن نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم وبعض ، ننهي إلى التصنيف الذي يقف بنا عند حدود الظاهرة ويبتعد عن الوصف دون التعبير الذي نشده ليجتاً . ثم هناك مشكلة أخرى ، تتعلق بذلك التضارب الذي يوجد بين الأقوال . فمثلاً يرى صلاح حافظ أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية ، في حين يرى إحسان عبد القدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية . ماذا يقال في هذا الأمر؟ الواقع أن التضارب ، أو عدم تجانس بعض عناصر في الظاهرة ، أمر ينبغي علينا قبوله ، لأن التضارب بين بعض العناصر أو الجوانب التي تتضمنها الظاهرة هو شيء قائم حقا ، يحتم على الباحث النظر فيه لا حذفه وإنكاره .

وعلى أية حال فإن تناقض بعض جزئيات الظاهرة أمر لا يدعونا إلى الحيرة ، لأننا نقف أولاً وأخيراً على الكل الفعال الذي يشكل جوانب الظاهرة . وهذا الأمر يبدو واضحاً في الطريقة التي وضعا بها أسئلة الاستخبار ، فقد جاءت متضمنة لعدة جوانب في وقت واحد (الفني ، الفني ، الاجتماعي ، التاريخي) لتحقيق هذا الغرض .

ومن الجدل أن الاتجاه لدينا هنا لا يتفق مع بعض التواحي مع اتجاه جولدمان ، فهو يرى أن إدراك الأدب آثاره أمر يميز أن يرشد الباحث أو الناقد إلى حقيقة معينة ، كما يميز أيضاً أن يضلله عن الحقيقة . ووفقاً لرأي جولدمان يكون من الواجب على الباحث أو الناقد أن يوجه اهتمامه إلى الأثر الأدبي نفسه لا إلى صاحبه . فالأثر يعمل في جوانبه المختلفة دلالات حضارية واسعة ، تغني الباحث أو الناقد عن النظر في هذا الموضوع .

والواقع أننا لم نفرق في خططنا مكاناً خاصاً للأثر الأدبي ، فقد وضعنا الأسئلة وفق ذهننا وظيفية محددة ، نلتخص في محاولة إلقاء بعض الضوء

- ٢ - أنا أنى الواقع الاجتماعي ولا أنفصل عنه ، فهو يؤثر في ، ومن ثم يؤثر في مضمون قصصي .
 ٣ - لقد بدت في الأشياء على نحو غير معقول ، فلم أعد أتق في الأسس المادية أو المعنوية التي يستند إليها المجتمع ، كان من الضروري أن يتم مراجعتها ويعد فيها النظر من جديد .
 ٤ - في هذه الظروف ، نهبت طبقة طفيلية تتكون من تجار العملة ، وتجار السيارات والعارات والشقق المفروشة وغيرهم ، من الذين استغلوا ظروف التحولات لصالحهم الخاص .
 ٥ - أعقد أن التكتيك الذي استعمله عادة يميل نحو الرموز والتداعي في وقت معا .
 ٦ - من قبل موظف في وزارة الثقافة ، والآن صحفي .

إجابة غالب هلسا : (٢٧)

- ١ - أكعب القصة القصيرة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة ، وهذا الموقف تحدده حالتي النفسية .
 ٢ - الصلة قائمة على أساس أن موقفي يتحدد على ضوء الجانب النفسي الذي أعقد أنه يرتبط بصورة معينة بظروف الواقع الاجتماعي .
 ٣ - عقب تلك التحولات التي ظهرت في هذه المرحلة أعقد أن إحساساً بالعبث كان يهيمن على وجداني ، كما هيمن على وجدان أغلب المثقفين . لقد تبين لي أنني أعيش في عالم مزيف . لقد اعتطلت في سلاسة العاليم التي يعيش بها المجتمع ، وعندما تبين لي الحقيقة شعرت بالعبث .
 ٤ - الذي لفت انتباهي في هذه المرحلة هو ظهور طبقة طفيلية ، أخذت تنمو وتزداد ثراء . أما المثقفون فهم بين طرف الصراع يتراوح التزامهم بين مطالب المشية وضمائرهم .
 ٥ - قد أدت هذه الظروف إلى عزلي أنا وغيري من الكتاب ، وكان من نتائج ذلك بروز أساليب التداعي ، والعبث . وهذا ما دفع الكاتب إلى الموضوع في الرؤية الاجتماعية والسياسية .
 ٦ - كاتب وصحفي .

إجابة شمس الدين موسى : (٢٨)

- ١ - أكعب القصة القصيرة عندما يتناهي شعور خاص ، ينجم عن انفعال بالحياء البرمية بكل تلافيفها المختلفة والمتنوعة . فهي شكل يعبر عن لحظة تكثيف وتركيز للحياة الخارجية والداخلية في وقت معا .
 ٢ - الصلة بين حياتي العملية وما يدور في قصصي قائمة لأن القصة بالنسبة لي تعبير عن لحظة معاشة في المجتمع بكيفية معينة .
 ٣ - كان الشعور الغالب على في ذلك الحين هو شعور من فقد الاتجاه .
 ٤ - الظواهر الجديدة التي لحظتها إثر هذه التحولات هي



يبدو كأنه قد فرض عليه فرضاً. وهذا المعنى نفسه نستخلصه من إجابة القعيد حين يقول: «... أعجزها محاولة للتعبير عن حالة من القلق». ومادامنا نتحدث عن نمط التوتر وعلاقته بالوعي الأدبي، فيجمل بنا أن تزيد من هذه المسافة وضوحاً بقدر الإمكان.

إن الشكل عند الكاتب مرتبط دائماً بمضمون معين، وكلاهما ينشأ في البناء الذهني للكاتب نتيجة عملية داخلية معينة، مصدرها جوانب النفس الشعورية واللاشعورية في وقت مما فالكاتب حيناً ينشأ لغة معينة لا يحدد مسبقاً صورة هذا البناء، ولكنه يعمل في بنائه الذهني نموذجاً أو نماذج مبنية سابقة على إنشائه لفنه. وهذه النماذج الفنية تختلف من كاتب إلى آخر كما تتغير من فترة إلى أخرى لعوامل شخصية في بعض الأحيان، أو لعوامل موضوعية في أحيان أخرى.

والكاتب قد يسيطر - في ظروف معينة - إلى أن يعالج نموذجاً أو نمطاً أدبياً معيناً، على أساس أن هذا النمط يعد مثالياً في التعبير عن حاله النفسي، أو عالم الجماعة التي يرتبط بها، والتي تعيش نفس الظروف التي يعيشها فالتحولات التي أعترت النبي الاجتماعية العامة أحدثت لديه تغيراً في بعض عناصر بنائه الداخلي بعمامة، وفي نوعية توتره بخاصة. ونحن نفترض أن معالجة ذلك النمط الأدبي تتطلب من الكاتب توتراً بالغا نسبياً، فتوعية التوتر للمصاحب لعملية الكتابة تختلف من شكل أدبي إلى آخر. فكتاب القصة القصيرة مثلاً، يجوز أن تنشأ لديه الدفعة الوجدانية أولاً، وتبرز لديه الفكرة ثانياً، أو تبرز في أثناء عملية التخلق الوجداني نفسه، في حين تزد الفكرة على نفس الرأى أولاً، وتبقى على الأساس الذي يتحرك في جلوه، فتتشكل اللغة وتحول اتجاهها بكيفية معينة وهذا الوضع يعمل جوانب النفس الشعورية تؤدي دوراً بارزاً في عملية البناء الفني أكبر من جوانب اللاشعورية. وتبدو هذه المسألة أكثر وضوحاً في إجابات السؤال الثالث.

٢ - للأحداث الواقعية، التي تحدث في حياة الأديب صلة بما يكتبه لم ينكرها أحد. لكن هذه الصلة تبدو غير واضحة، فهم يلمسون في قصصهم آثار واقعهم، لكنهم لم يقرروا مصدر صلتهم به أو طبيعة هذه الصلة. يجيب محفوظ يقول: «إن الغالبية العظمى من قصصى معالجة دوافع حاضرة مستلهمة من المجتمع، والقليل منها يعالج أوضاعاً ميتافيزيقية ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه». أما يونس إدريس فيقول: «إن أحداث حياتي الخاصة أو العامة تلهمني، ولكن جانب نتاجه ودوره في الفعالي، وإن كنت أرى الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى»، في حين يقول الطيبي: «إن ما يجري من أحداث في المجتمع يؤثر لدى انفعالات مستمرة، ويرتبط بجوانب ارتباطاً مباشراً، على المستوى الخاص والعام، وهذا بدوره ينعكس على قصصى».

٣ - تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن التوتر غير المحتل في بنية الواقع قد أحدث لدى الكاتب اختلالاً يمكن وصفه بأنه كان بالغا نسبياً، وإن كانوا يعمرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة. محفوظ يقول: «... أضعرتني متعلق باستمرار، وليس لدى موضوع محدد». وهذه العبارة تفسرها العبارة التالية ما مباشرة، إذ يقول: «لا أدري هل أنتهى إلى شيء أم لا»، فهو يواجه حالة من حالات فقدان الاتزان غير المعتاد. وهذا المعنى نفسه نستخلصه من معظم الإجابات، فإدريس

على الكل الفعال تمهيداً لتفسير الظاهرة. أضف إلى ذلك أن إجابات الأدباء لم تقدم لنا سوى صورة جزئية لموقعهم وهي ليست سوى وسيلة للوصول إلى الكل الدينامي للظاهرة. ودليل ذلك أننا نستطيع هذا التحليل بتحليل للأثر القصصى نفسه.

تحليل المتغيرات:

١ - من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالخالقة التي تجعله يكتب قصة، نلاحظ أن هناك عاملاً نفسياً فيها في الظاهرة، ألا وهو وجود توتر حاد نسبياً، يعد أساساً دينامياً لكتابة هذا النوع الأدبي، بحيث يمكن أن نقول إن الأديب يتحرك في حدوده، وأنه حين ينتهى هذا النوع من التوتر تكون نهاية الحالة، ومن ثم يمكن أن ينشأ لديه شعور آخر، ونظرة أخرى للعالم.

وعلى الرغم من اختلاف الكتاب في الفكر والتعبير فإنهم يتفقون جميعاً في الحقيقة الدينامية التي يعمرون منها، فتجيب محفوظ يقول: «كنت متغلباً باستمرار وليس لدى موضوع محدد... هي الأولى هو التعبير عن شعورى المضطرب»، على حين يقول إحساس عبد القدوس: «أشعر أنى في كتابة قصة قصيرة... عندما يطرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف»، أما يوسف القعيد فيقول: «كتابة القصة القصيرة تبع من إحساسى الحاد بعلم التوافق بيني وبين العالم... وقد تكون الكتابة هنا شكلاً حل الأزمة». أما صنع الله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التوترات الاجتماعية، ودورها في تشديد نوع التوتر لدى الأديب، فهو يعالج هذا الجنس الأدبي - على حسب قوله - «حيناً يكون هناك أحداث متلاحقة». وصلاح حافظ يتفق في حديثه مع غالب هلسا، في حين يتفق جمال الغيطاني مع مجيد طويبا.

ولنلاحظ أن الإجابات مختلفة، ومع هذا فهي متفقة في جوهرها على الأساس الموضوعي. فعبارة محفوظ القائلة: «لعل هي الأولى هو التعبير عن شعورى المضطرب»، يمكن أن تساعدنا في كشف نمط هذا التوتر للمصاحب لكتابة هذا النوع الأدبي. وهذا النمط للمعين من التوتر

الكلية للمجتمع». ونحن نفترض وجود صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسي للكتاب، ولحظات التوتر التي يرتبط بها اجتماعها وتوليفها. فالقيم التي كانت شاملة من قبل لم تعد تمثل القيم التي تشدها الفئة المثقفة، فصدمة الحرب جعلت الفرد المبدع والفئة المثقفة يحدان في علمانية القيم أمالاً جديدة لبناء مستقبل ينهض على أساس العلوم، والمقالاتية التكنولوجية. وقد أدى هذا الاتجاه إلى تحول في معايير القيم، تجلت بعض مظاهره في سلوك الكاتب وموقفه تجاه وصف العالم بميكانيكية غامضة، وتجاه دفع اللغة نحو تصوير الواقع الداخلي أكثر من الواقع الخارجي. فالقرد المبدع منذ أواخر الستينيات مندفع بصورة معينة نحو عدم الوعي بالتي الكلية للمجتمع. وقد انعكس ذلك في لغة الأثر وبنائه، على نحو يجعل وظيفة هذا النوع الأدبي، تنحصر في أغلب الأحيان في التعبير عن الأزمات الفردية والاجتماعية في وقت مما. فأبتداء من هذه المرحلة لم يعد الكاتب يعالج القصة القصيرة لأغراض فنية صرف فهذا النوع الأدبي أصبح ضرورة ملحة على وجدانه، لصياغة لحظات التوتر الاجتماعي والتاريخي، فقد وجد فيه أفضل صياغة ممكنة لرؤية غامضة نسبياً، ونزعة فردية انطوائية. ولم تكن هناك وسيلة تعبير أخرى تعبر عن هذه الوضعية سوى هذا الشكل الأدبي، الذي لا بد أن يكون الكاتب قد وجه فكره نحوه عن طريق المعرفة والخبرات الجمالية المتعددة.

وهذا الشكل الأدبي له دلالة معينة في البناء النفسي للكاتب، ومن ثم فإنها توجه لغة الأثر اتجاهها معينا. فالجمل والمباريات التي يتضمنها النص، تعكسفاعلية واقعها النفسي، وواقعها الاجتماعي، في وقت مما. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفترض أن ما أحسه الكاتب تجاه التحولات التي أثرت في معيار القيم ليس إحساسا فرديا، نظرا لأن أغلب الفئة المثقفة قد أصحبت بذلك الإحساس نفسه. وهذا يعني أن بناء الأثر لا يعبر عن شخصية الكاتب وحده، بل يعبر أيضا عن الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا.

ولتحقيق هذا الغرض يجب أولا وقبل كل شيء أن نحاول فهم الكاتب، بمعنى استخلاص البنى ذات الدلالة من نصه، ومحاولة دمجها داخل هذا الإحساس أو الشعور لدى هذه الفئة. ومن البديهي أن هذا الشعور له علاقة معينة بالفرد والمجتمع. وهذا يعني أن فهم الأثر القصصي يتطلب القيام بإيضاح علاقته بإحساس معين أو رؤية معينة للعالم. أما التفسير فيطلب القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنى الكلية للمجتمع. وإذا حاولنا استخراج البنى ذات الدلالة في القصة المصرية القصيرة معناه فهم هذه البنى ذات الدلالة في إطار التأزم النفسي الاجتماعي لدى الفئة المثقفة، وهو في نفس الوقت تفسير للقصة المصرية القصيرة، وفهم لطبيعة وضعية هذه الفئة في وقت مما. ودمج وضعية التأزم النفسي الاجتماعي في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأول وفهم الثانية. ويمكن أيضا دمج وضعية الفئة المثقفة في تاريخ الطبقة أو الجماعة الاجتماعية التي ترتبط بها هذه الفئة. وهذا يعني تفسير الأول وفهم الثانية. ويمكن أخيرا أن ندمج تاريخ هذه الجماعة أو الطبقة في التاريخ العام للمجتمع، وهذا يعني تفسير دور هذه الجماعة أو الطبقة بالنسبة لغيرها من الجماعات أو الطبقات، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بصفة عامة.

يقول: «شعرت وكأنني أصبت بمرض نفسي حاد»، في حين يقول عبد القدوس: «كنت في حالة من البؤس الشديد». أما الطوشي: «شعرت وكأن هناك مصيبة قد لحقتني»، في حين يلخصها القعيد في عبارة «هزة عتيقة». وصبري في عبارة «نوع من الأسيار». أما الشريف فيوضح الشعور نفسه بعبارة أخرى فيقول: «لم أعد ألق في المعابر»، ويصف لنا شمس الدين موسى شعوره بأنه يشبه «شعور من فقد الاتجاه».

٤ - تتفق الإجابات على الشهادة بأن هناك تحولات في بنية الواقع الاجتماعي. بحيث يمكن القول بأن الأدب يملك حساسية خاصة نحو التحولات الاجتماعية، أو التاريخية، ويملك أيضا درجة عالية من الوعي تكفل له معرفة طبيعة التحولات ودلالاتها. وهذا الوعي بالتحولات الاجتماعية أو بدلالة هذه التحولات، مسألة أدركها الأدباء كافة. وهذا يوضح لنا أن الوعي ليس وعيا فرديا، لأن الفرد وحده لا يستطيع إنجاز ذلك الوعي. فإذا تأملنا الإجابات رأيناها تبرز هذه الحقيقة بعبارة مختلفة.

٥ - من خلال إجابة الأدباء عن السؤال الخاص بالتيك، نكشف عن عامل مهم في عملية البناء الفني للقصة، وهو التدخل الإرادي من جانب الأدب لإنشاء بنية فنية ذات طبيعة رمزية، بحيث يمكن القول بأن الأدب ينشئ على أساس ذلك الرمز، وأن البناء يبدو أنه قد فرض على فريضا من الواقع السياسي والاجتماعي. فإذا تأملنا أقوال الكاتب وجدناها تصف لنا هذا الوضع وصفا مباشرا. فعبد القدوس يقول: «كنت أظفر لاستعمال الرمز للإيالات من محاسبة السلطة»، في حين يقول صلاح حناظ: «لقد كنت أعبر عن فكرة بصورة مستترة، حتى أصبحت ألقن في القوية». أما عبد الله الطوشي فيقول: «كنت أستخدم بالرمز في غالب الأحيان، الأمر الذي أبعثني عن المصاحرة». أما يوسف القعيد فيقول: «التعبير عن رأيي بصراحة كان على مشكلا، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز، غيرا من الواقعية المباشرة»، ونجيب عوفون يتفق في قوله مع يوسف إدريس، في حين يتفق مجيد طويبا مع جمال النيطاطي، وغالب هلسا مع عبد الرحمن الشرقاوي. والإجابات الأخرى شبيهة بهذه. وبالجملة فالأدب يقصد إلى إبداع قصته هنا وفي ذهنه تصور فني من قبل، بحيث يمكن القول بأن هناك جانباً موهباً في عملية إبداعه للقصة.

٦ - من خلال إجابة السؤال الخاص بمهنة الأدب نستخلص أن كل الأدباء لهم مهن مختلفة: موظف (نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم)، طبيب (يوسف إدريس، توال السعداوي)، صعل (عبد الرحمن الشرقاوي، إحسان عبد القدوس، عبد الله الطوشي، صبري موسى، أحمد الشريف، جمال النيطاطي، غالب هلسا، الخ...) وهم يتنوعون اجتماعيا - عن طريق هذه المهن - إلى الفئة المثقفة من أبناء البرجوازية الصغيرة. وهذا أمر على جانب من الأهمية، سنوضح فيما بعد كيف يمكن الإفادة منه في بحثنا.

[٦]

وننتقد - الآن - نحو تحليل الأثر القصصي، ومحاولة استخلاص البنى ذات الدلالة (البنى الخاصة)، ومحاولة دمجها في بنية كلية واسعة (البنى

لقد أخفق بعض نقاد الأدب عندما أرادوا أن يفسروا بعض هذه الآثار القصصية نتيجة لاعتمادهم على منج ناقص لم يتجاوز حدود وصف الأثر الأدبي، فكيف يمكن أن هذه الأعمال تبدو للقارئ وكأنها أشبه بلغة يطلب الحل^(٢٥)، أو كترقيم إن نجيب محفوظ لم يكتب في «تحت المظلة» عملاً لا معقولاً وإنما القوضى الخفيفة^(٢٦). وهذا القول وذلك، وما أشبهها، لا يحقق مايشهده النصيرورجيا وجلت هذه الآراء أو غيرها من النقاد من ينصفها، لأنهم قد يفلدون منها فائدة مباشرة، أما السوسولوجيون فلا يحدون فيها فائدة تذكر. ومن الحق أن هذه الآراء لا تدعي أنها سوسولوجية، ولكنها مع ذلك قد وعدت في دراستها بأن تقدم لنا تفسيراً سوسولوجياً. وعلى هذا الأساس كانت إشارتنا إلى منهجها الناقص. ولعل هذا يرجع إلى أساسه إلى أن البحث لم يحاول الكشف عن النظام الذي تتكون منه الظاهرة الأدبية، إذ لم يحاول فهمها على أنها بنية جزيئية تحدث داخل بنية كلية مشروطة بأوضاع معينة، نعم على الباحث النظر إليها في ضوء بعض المفاهيم الشائعة في مجال العلوم الإنسانية الحديثة، من ناحية، وفي مجال النقد الأدبي من ناحية أخرى.

ولكن كيف تتألف هذه المشكلة؟ في البدء يجب أن ننظر في جملة العوامل التي تجعل الكاتب يعدل عن مساره الواقعي ويعطي نحو الرمز أو البعث. ويمكن القول بإيجاز إن هناك عوامل معينة، بعضها يرجع إلى شخص الكاتب، وبعضها يرجع إلى الواقع نفسه. فالكاتب يمكن أن يواجه موقفاً معيناً يترقب عليه زيادة درجة التوتر إلى نسبة معينة، فعمله يرى المجال كبنية تجاوز الحواس المادية، أو بعبارة أخرى فعمله يرى الواقع الخارجي بصورة مغايرة لأشكاله المألوفة، بحيث ينقل إليه دلالات جديدة تخلياً عليه فاعليات المؤلف. وبناء على هذا يصبح الواقع الخارجي تابعاً للمجال الذهني على نحو يجعل الكاتب يرى في أداة الرمز الأداة الوحيدة التي تستطيع التعبير عن نظره للعالم. والكاتب قد يضطر في أحيان أخرى إلى أن يوظف الرمز للتعبير عن وجهة نظر معينة لا يريد التعبير عنها بأسلوب مباشر، فقد تتعارض مثلاً آراؤه مع إيديولوجية الطبقة الحاكمة، أو مع بعض القيم السائدة في عصره.

وحين يقدم إلينا الكاتب نظرة معينة للعالم عن طريق البناء الرمزي فإننا نستطيع شيء من التفكير أن نكتشف دلالة هذا البناء لأنه بمثابة البديل عن الواقع، وليس هناك من سبيل أمامنا سوى أن نرده إلى أصله الواقعي.

أما التبرم بالواقع الاجتماعي، ونقل الكاتب عن الإطار العام للمجتمع، عن طريق وصف نمط من الأنماط الشعورية التي تشبه أسلوب التشاعى الحر، ففرج في أساسها إلى نوع من الانطواء التام عن نمط إطار التأثر القائم بينه وبين الواقع الاجتماعي، فهذا الوضع يدفعه إلى تصوير العلاقات الداخلية، بدلاً من تصويره علاقات الواقع الخارجي. ويظهر هذا بصفة خاصة في طريقة رسمه للشخصيات التي تبدو - في كثير من الحالات - مقطعة الصلة بالبيئة الكلية للمجتمع. فهي - كما سنرى في بعض آثار محفوظ - مسلوقة الإرادة، يكتري شعور بالإخفاق، أو الخوف، أو المطاردة. فالقارئ يجد نفسه في نهاية الأمر أمام حالة نفسية اجتماعية، وبنى تعبيرية تتميز بالتجريد والغموض.

وجعل القول أن تحليل الأثر القصصية يحتم على الباحث أو الناقد الإجابة عن الأسئلة الآتية :-

- هل توجد في القصص التي ظهرت في هذه المرحلة بى ذات دلالة أم لا؟

- هل هذه البنى ذات الدلالة مرتبطة ببناء فكري أو نفسى معين؟

- هل هذا البناء الفكري أو النفسى - إذا وجد - على علاقة وظيفية وفكرية مع فئة أو جماعة اجتماعية معينة؟

وقبل البدء في البحث عن إجابة عن هذه الأسئلة، نود أن نشير إلى مشكلة على جانب من الأهمية، تتعلق بمسألة الآثار القصصية الواجب دراستها. فالآثار التي ظهرت في هذه المرحلة كثيرة ومتنوعة، ونحن لن نتمكن من إجراء تحليل لها جميعاً، فإن لمحتنا حدوداً معينة لن نستطيع تجاوزها. لذلك رأينا أن يقتصر التحليل على بعض الآثار القصصية التي نتخذ أنها تمثل الملامح العامة التي تتميز بها القصة المصرية في هذه المرحلة، كآثار نجيب محفوظ، ويوسف إدريس مثلاً. ذلك أننا في المجتمع المعاصر للمعاصرة، وفي مصر بخاصة، إذا تحدثنا عن القصة القصيرة، فلا بد من الحديث عن آثار محفوظ، وآثار إدريس على أساس أن آثارهما تستطيع أن تبرز أكثر من آثار غيرها رؤية العالم المتعلقة بالبنية المتخفية في هذه المرحلة.

[٧]

إذا ألقينا نظرة على مجمل الآثار القصصية محفوظ نلاحظ أن كتاباته الأولى (همس الجفون، ودنيا الله) وكتاباته الثانية (تحت المظلة، أو حجارة القط الأسود مثلاً) لا تحمل اختلافاً في المضمون فحسب، بل إن هذا الاختلاف يشمل الشكل أيضاً. فأغلب كتاباته الأولى تعبر عن أزمة الفرد في لحظات مواجهته للعالم. أما كتاباته الثانية فتعبر عن رؤية للعالم تتعلق ببنية معينة تواجه نمطاً من أنماط التصديق في قيمها، وفي إيديولوجيتها، نتيجة لتحولات اجتماعية وتاريخية معينة.

والآثار الأولى تتميز بتألقها بالواقعية الاجتماعية، بطريقة السرد، وتصوير الشخصيات، وترباطها مع الواقع الخارجي، في حين يبدو أن في الآثار الثانية وكأنها مقطوعة الصلة بهذا الواقع، أو بعبارة أخرى هناك تحول في البناء القصصى من الواقعية إلى الرمزية والعبث.

والظاهر لنا أن طبيعة الكتابات الثانية تطرح إشكالات تتعلق بمسألة التفسير، فالرمز يثير مشكلة المعنى المزدوج، أو تعدد المعاني. هذا فيما لو كان الكاتب قد استعمل الرمز بكيفية واضحة، أما حين يوظفه على نحو غامض، فإنه يضع القارئ أمام عالم مطلق، يجعله يشعر وكأنه أمام حالة نفسية تتطلب منه - في بعض الأحيان - الاستمانة بطرائق التحليل النفسى للكشف عن نوع الحيريات اللاشعورية للشخصية. وهذا الأمر لا يمكننا من تحقيق عمليتي الفهم والتفسير، لأننا لا نستطيع استنباط البنى ذات الدلالة.

كيف نفسر هذا النمط من الأقاصيص؟ إن الدراسة السوسولوجية للأدب تعتمد أساساً على الأثر الأدبي الواقعي، لأنه يشكل مع بنية الواقع التاريخي والاجتماعي علاقة معينة تسمح للباحث باكتشاف البنى ذات الدلالة من أجل دمجها في البنى الكلية للمجتمع.

أما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين : الأولى في حالة ما إذا كان الشرطي حقيقيا ، فإن الدلالة القرينة الاحتمال تتيح لنا تصورا مينا للأشخاص الذين يمثلون العدالة ، فهم يكونون كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم . فالعدالة التي تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعي غير مسئولة عن هذا الخط من الجرائم . والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفا ، وهو احتمال بعيد ، ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة . والاحتمال الثاني يترتب عليه تغير في وظيفته ، ويصبح بذلك مجرد إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي .

وتتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة ، فنشهد تصادم سيارتين ، ينتج عنه مقتل فرد يثير وحي الواقفين تحت المظلة وكارثة حقيقية بلا شك . . . ، لكن الشرطي لا يريد أن يتحرك ، فالاصطدام والتصادم يوشك أن يثنى من البناء الأساسي للقصة ، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطي ، أو بين الشرطي والعالم . فلاروى غريزا بأن «لا أحد يروح مكانه عشية المظرة» ، والشرطي في الجانب الآخر «يشعل سيجارة» ، ورجل وامرأة يجازسان الحب على قارعة الطريق . إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة للقيام بصنع علاقات شخصية ، فالكتاب قد جعلها في موقف اللامسؤولية ، حتى النسق الاجتماعي الذي يمثل في الشرطي غير مسئول أيضا . أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئا مهما للقصة ، وإن كان من الجائز أن يكون له دلالة في البناء الأساسي للقصة ، كمقتل الشخص ، وتصادم السيارتين . وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام مناسك ، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «القتل والرقص» ، والحب والموت تشكل كلها منظورا واحدا . فالقم تبدو وكأنها قد استوت عند الكتاب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث ، وانزوال «الآلة» وانفرادها .

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عازي الرأس ، يلمد منظار مكبر ، يراقب الطريق ويردد : «استمعوا بلا عطف» ، «ولا اضطربوا لإعادة كل شيء» . هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية ، وأن هذا الرجل هو المخرج ؟ يطرح هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «رأسا آدميا حقيقيا .. يتدرج نحو المحطة» .

إن الكتاب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى ، فهو لم يصل بعد إلى ما يلائم الفراغ بينها . وهذا يسمح لنا بالقول بأننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفا معينا . فالعلاقات بين الأشخاص هي التي تحدد لنا المنطق ، في حين أن الأصل أن هذا الأخير هو الذي يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة فالمنطق هو الذي يجعل الحياة في شكل نظام كل مناسك ، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والجمتمع ، وليس بين الفرد وذاته .

وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال ذوى هيئة رسمية ، للرجل الذي اعتقدوا أنه المخرج ، فيزداد يقينهم بأن الأحداث التي يرونها حقيقية لا علاقة لها بالتأثيل . وهنا يظهر بينهم نوع

في أواخر السنينيات كتب محفوظ «تحت المظلة» ، وهي أول أثر قصصي عن الإحساس بعيب الوجود الإنساني .. وقد شاع هذا الإحساس في أغلب آثاره القصصية ، ويوجه خاص في «هزارة القط الأسود» ، وفي «شهر العسل» ، وفي «الجريرة» فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية ، حافلة بالرعب والتهديد والمطاردة ، ووعيا لا يظهر إلا في لحظات نادرة ، والسرد موجه نحو وصف الواقع الداخلي ، وزمن الأفعال موجه نحو خدمة هذا الغرض ، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون تسلسل ، على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب ، جعله يكشف قبا جمالية معينة تتفق وطبيعة هذا الشعور . فالتغير الذي اعترى عناصر المجال الاجتماعي ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسي ، يمكن أن يعد تحليله عن الواقعية الاجتماعية ، وتحليله عن معالجة إطراره الفني المتداد (الرؤية) مظهر من مظاهره . فالبناء النفسي والذهني للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار الفني القصير . وبخاصة القصص القصيرة تصبح قصة الخروج المثالي Idéal - Typique . تغير من نظره إلى العالم في هذه المرحلة .

[A]

ولسنا نجد قصة تصور حالة الوضع الإنساني كقصة «تحت المظلة» (١٧) حيث نواجه مواقف مثالية لطبيعة البشرية وللنظرية . فالشرطي يشاهد جماعة من الناس تطارد لصا ، ورجل وامرأة يجازسان الحب على قارعة الطريق . وعندما أراد أحد الواقفين أن ينيه إلى هذه الجرائم ، صوب نحوه بندقية وقلعه هو ومن معه ، دون أن نعرف لذلك سببا .

إن التأمل الدقيق في البناء الكلي للقصة يوحى إلينا بوجود قوة خاضعة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة ، أحيانا لها معنى ، وأحيانا أخرى بلا معنى . والثاني الجزئية أحيانا ما نلاحظ أنها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة . في البداية يعلن لنا الراوي عن ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص ، في حين نرى الشرطي يشاهد المنظر في هدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص ، الذي يجلب في مطاردته ، ثم «يرفض أمامهم عاريا» ، وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات الرضى لدى بعض أشخاص واقفين ، تظهر في هذه العبارة : «كيف أن الشرطي لا يتحرك» ؟

وتتمثل الدلالة هنا في وحي الأشخاص من ناحية ، والجانب الاجتماعي الذي يمثل الشرطي من ناحية أخرى . وكنتا الدلائل تعطينا احتمالين : حيرة الأشخاص أمام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي ولا يفعل إزاهما شيئا ، والاحتمال الثاني أن يكون هذا الشرطي حقيقيا أو مزيفا . وبسبب شك بلازم القارئ ويصعب حائرا بين المعنى واللامعنى . ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة ، حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة .

يمثل تفسير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسؤولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب . وهذا الشعور يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر ، منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها ، حتى يطمعن حياتهم ثمنا لهذا الوعى .

وق قصة «القوم»^(٢٨) لا يعرف الصل كيف ظلت حبيته وهي جالسة بجواره في «الكازينو» ، إذ كان دائما ، والجريرة قد ارتكبت على بعد أمتار من مجلسه .

«سأله الحق: «ماذا رأيت؟»

«لم أفر شيئا .

«كيف؟

«كنت دائما .

لم توقعه المطاردة ، ولا الصراع ، ولا استعائتها . إنه غير مسئول ، إنه لا يعرف شيئا ، وأنى احتمال تضمه يكون جائزا . فالكتاب لم يلق المسئولية على الشخصية ، ولم يحدد لنا نقطة البدء أو الأسباب التي جعلت الشخصية تسلك هذا السلوك ، فالليل على الرغم من أنه قد عرف كيف ماتت حبيته ، لم يفعل شيئا . فهو في نهاية القصة - حسب ما نعلم من الراوى - استلقى على الفراش وهو من المتألم في غاية ، قائلا لنفسه «ما أوحىني إلى نوم طويل ، طويل بلا نهاية ، فالشخصية تبدو ضعيفة التأثير في الحدث ، ولديها رغبة قوية في الفرار من العالم .

وق «الظلام»^(٢٩) يمتص جماعة من الناس في داخل «حجرة مرتفعة ... عن الأرض بلا موصِل يفضي إليها» وأفراد هذه الجماعة متزلزون بعضهم من بعض ، ومتزلزون عن العالم ، فهم يتبادلون تدخين نوع من الحنجر داخل مكان يحيط به الظلام من كل الجوانب ، وقد فقدوا القدرة على الكلام ، كما فقدوا القدرة على الحركة . فليس على المكان عذريتهم بخطة غريبة أدت إلى فقدانهم الذاكرة .

إن الشخصية تبدو وكأنها بلا إرادة ، فهي غير مسؤولة حتى عما يبدو وجودها . إنها تبدو كأنها عكوك عليها بالآلة ، وأنها تجهل أن لها معنى دلالة للعالم ، الذي لا تعرف القوة التي تحركه ، وكل ما تعرفه هي «خاصة في الظلام» ، وجمعة «في عدم» لهذا لا نجد عنصرى الزمان والمكان يمتلئ مكانا في بنية القصة . وعدم اهتمام الكاتب ببناء النصيرين يعد مظهر من مظاهر انصرافه إلى تصوير الواقع الداخل أكثر من الواقع الخارجى . فالشخصية تبدو وكأنها خاضعة لقوة غامضة ، وأنها عاجزة عن التخلص منها واسترداد وضعها الإنساني . ول «شهر الصل»^(٣٠) يعود الزوجان إلى شقتها ذات مساء لقضاء شهر المصلى فيكتشفان فيها رجلا غريبا ، يجبرها أنه يحل محل أمه الحامدة . ويطلب الزوج منه أن يذهب ، فيجيبه قائلا : لن أذهب ، اذهب أنت إذا شئت» ثم تدور بينهما معركة تلغف الزوجية إلى الاستماتة بجربانها من الداخل فلا تجاب إلا بوابل من «الطوبى ينال على النافذة» . وتحاول استعادة الشرقة ، ولكنها لا تستطيع ، لأن الهاتف «حوارته مفقودة» . ثم تحاول الخروج فلا تستطيع إلا للرجل الغريب قد أغلق الباب بالفتح .

هنا تتوالى الأحداث دون دلالة ، فالكتاب يستهدف بالعبث اللا معنى ، ويحاول أن يملأ فراغا لاجدى له ليشكل حياة الشخصية ، التي نراها تحقق في معرفة الأسباب التي تجعل وجودها مهددا . إنها تواجه حالات من الرعب الدائم ، الذي يأخذ أشكالا مختلفة . فهناك جفة في «الفريقيلير» ، ورجل في صوان اللامس ، ودرقية في المطبخ . والوضع البشرى هنا يبدو أنه يندم بين تقليب : أولها هو المعنى ،

من الوعى ، ولكنه يأخذ شكلا سلبيا ، لأنه يؤدي إلى البحث عن الحروب من المسئولية . وهذا يبدو واضحا في هذه الجملة : «يجب أن نذهب سديا للشهادة عند التحقيق» . وهذا الوعى هو الذى أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب . «ياشوريس ... ألم تر ما يحدث في الطريق؟» ألقى غروم ثم «تراجع خطوتين سدد البنكية» . ويعلم لنا الراوى أنهما تساقطوا جثتا هامة تحت المظلة .

هكذا تنتهى بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه . فالناروى لا يعرف لماذا قتلتهم الشرطى ؟ فالوقت على هذا النحو يتناقض مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بدون عاكسة .

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص عجيب يحفظ الأخرى في فهم هذه النهاية . ففي قصة «الجمجمة» مثلا نجد البطل الراوى يسأل ضابط الشرطة : وهل يحفظ الأمن بإعداد المدالة ؟ فيجيبه «ديما بإهدار جميع القيم» . فهل كان وعى الواقفين تحت المظلة يمثل تنديدا للأمن ؟ إن السلطة في العالم الحقيق في موضع اتهام من المتخفين ، والمتخفون في موضع تهديد من السلطة . ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذى جعل وعيهم سلبيا ، فهم يتساءلون عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب ، ولم يدركوا أن عيواهم يمثل جزءا من الهوى الكلى للعالم . هنالك احتمال أن يكون الواقفين تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وصيها بالإدلاء «بالشهادة» عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني . وهذا يعنى - من بعض النواحي - أن القصة تتضمن نقدا للسلطة ، ومن ثم فهي تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية للعالم .

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المتخفين في ذلك العصر . فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تمارس ضغطا معينا على فكر هذه الفئة . ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كليا أزمة الوعى تحت هذه الفئة ، فلدالة الموقف بين الشرطى والأشخاص الواقفين قد تجلّت في نهاية القصة ، ذلك أن قتلتهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث ، ودلالة عامة للقصة .

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة :

- الأشخاص والوسط الذى تدور فيه الأحداث لا يمتد إلى مكان أو زمان معين ، والنقد السحاب وتكاثف كليل هابط ، ثم تساقط الرذاذ . اجتاج الطريق هواء بارد .. حث للمارة خطاهم .
- الراوى يسجل الأحداث عادة دون أن يعلق عليها «وهذا وراء اجتماعكم هنا ؟ تبادلوا النظرات في إكثار ، وقال أحدهم : لا يعرف أحدنا الآخر» .

- زمن الأفعال هو زمن المضارع «وأوشكت الرواية أن تجهد للمظر لولا أن التلع الرجل» . وهذا يدلنا على انعدام حركة الزمن من ناحية ، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى .

- الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية . والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي الصيغة الغالبة على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة .

- القرد في هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة **فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلي** .

- العالم الخارجي يظهر للقرد في صورة محتوى مجزأ من أنساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة .

- الحب الذي يواجه القرد في كثير من الأحيان ليس من نوع الحب الذي يحلو من معنى . فهو ناتج من شعور بالإكراه لقبول أحداث أو تصرفات غامضة .

- العناصر التي تشكل وجود القرد تظهر لنا في صورة لحظات متتالية لهذا نجد عنصر الزمن متممدا في القصة في أغلب الأحيان . وهذا يدلنا على وجود هوة تفصل بين القرد وبين كل العناصر التي تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعي العام .

- نتيجة لهذا يبدو العالم في حالة من اللامسؤولية ، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متناكس . لهذا لا نستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها .

- شعور القرد باختفاء شخصيته ، بحيث تبدو عديمة القابلية ، فهي لا تتخذ موقفا معينا ، إزاء التطورات التي تحدث في العالم ، الذي لا تلعب فيه دورا إيجابيا .

والملاحظ أنه هذه الخصائص التي تشكل البنية القصصية عند محفوظ في هذه الفترة تجعل القارئ في أغلب الحالات يذلل جهدا ذهنيا معينا ليحاول الوصول إلى المعنى الذي يقصده وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع التي تتطلبها فنية القصة القصيرة . لهذا يمكننا القول بأن هناك آثارا قصصية قد فحصناها ، لاتعد قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة .

[٩]

في نفس الفترة يكتب يوسف إفريس عدة آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبراز الواقع الداخلي أكثر من اتجاهه إلى الحياة في الواقع الخارجي ، على نحو يشبه الكتابات السريالية حيناً ، والواقعية الرمزية حيناً آخر .

في قصة «**التفاهة**»^(٣٧) نجد الواقع في شكل قالب رمزي . ذلك أن بطلتها «فتحية» تعيش داخل نسق اجتماعي ذى طابع تقليدي . وقد رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة . وهذا التغير لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل ، بل ظهر لها على أنه أمر محتم . فالهافت الذي اتفاهه أكد لها «أنه حتما سيكون .. برضاها أو بعدم رضاها سيكون .» هذا التغير اهتمم على حياة بطلتها «فتحية» لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانيها منذ البداية ، حين هتف بها «الهافت» وأكد لها أن «**مقامها سيكون في القاهرة**» . حتى نهاية القصة ، حين اكتشفت طبيعة الحياة الحديثة وجوانبها السلبية ، لجدها تعود إليها وتواجهها مرة أخرى «**بإزاحتها**» .. وليس أبداً **تلبية خلاف هايف** » وهذا يعني أنها أرادت التكيف مع الحضارة ، ولم تثبتت بالماضي ، بل أرادت أن تغير وسيلة تكيفها القديمة كي تتلازم مع الحياة . وهي بذلك تصبح جزءاً من هذا الحديث .

والثاني هو **اللا معنى** . وقد وضعها الكاتب على نحو لا يجعلها يلتقيان . ففي نهاية القصة ، التي يبرز فيها الكاتب مغزى الموقف ، ترى الأحداث تدور دون أن تقدم إلينا دلالة معينة . فالراوى يقول : «**أشلاء مقاعد وحطام أجهزة ...**» . **جلس الزوجان في النهاية وهما يتبادلان النظر ، ثم ينطلقان في ضحك هستيري** .» . ولعل السبب الحقيقي في غياب المتعلق هو أن العالم أصبح بلا معنى أو دلالة. فالشخصيات غير مسئولة ، وغير واعية بأنها تمثل عالماً قائداً للتوازن والتعاضد ، وغير قادرة على الاندماج في نسق كل مترابط ، الأمر الذي يجعلنا نجد أنفسنا أمام مستويات نفسية ، وليس أمام علاقات ذات خصائص اجتماعية أو تاريخية .

وفي «**الرجل الذي فقد ذاكرته مولى**»^(٣٨) نجد رجلاً يجهل ماضيه كما يجهل شخصه الحقيقي ، فهو في الأصل كان غلاماً ضالاً ليس لديه فكرة عن والده . وما هو ذا يجد نفسه في حديقة صغيرة لفتدق قديم ، فيسأله صاحب الفتدق :

- **كيف تواجبت في حديقة فتدقنا ؟**

ليجيبه :

- **وجدت نمل في الحلال ، الجبل روائى : ومضى وحيد أمامى هو الفتدق .**

... **لا بد أنك تذكر من أين أتيت**

لأدوى .

أين كنت فاهجا ؟

لأدوى

أسرتك ؟

لا أدوى

عملك ؟

لأدوى .

... **وماذا تفنى أن تلعن ؟**

لأفكره في بعد .

... **ترى بم تلعن ؟**

- **بأنى لأشئ ، ينحدر من لأشئ ، ماضى إلى لأشئ لأعروف في أصلا ولاهوية وأسماء .**

الشخصية هنا لاتعلم من أمرها شيئا ، فهي لاتعلم ما الذى جاء بها إلى هنا ، ولا مستقر إلى . فإذا سألتها من الحاضر وماذا تفنى أن تلعن ؟ أجابت : **لأفكره في بعد** ، وإذا سألتها من الماضى لالجد سوى شيء ثابت لا يتغير ، يمثل في عبارة «**لأعروف**» ، فهي تبدو غير متيقنة من أى شيء ، حتى غير متيقنة من ذاتها ، كما يبدو في هذا الجملة : **ولأعروف إلى أصلا ولا هوية .**

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل ، وذاكرتها تبدو وكأنها خليط من انتكاسات واسعة مجردة . وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش الحبث نفس ، لأننا لا نرى الشخصية إلا في حالة اختلال أو تدهور ، مجسدة في عدة تصرفات أو عبارات وجمل . وهكذا يصبح الحبث موضوعاً يأخذ قيمة جارية في آثار محفوظ ، ويخلق بناء قصصيا يتميز بعدة خصائص يمكن إجمالها في النقاط التالية :

«فتحية» نحو الحياة الحديثة. فالذي يعنيه هو أن يوضح لنا هذا الموقف، أي أن يخلصنا من معنى ميتنا يريد إبرازه.

لذا نجد الراوي يصف لنا الأشياء من الداخل، وبالتحديد من الزاوية التي يتناول منها الكاتب نظره الميتة للعالم، ونحن ننظر إلى الراوي نلاحظ أن هناك شيئاً مشتركاً بينه وبين شخصية «فتحية» ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التي تستشف من ورثائها أفكار الكاتب نفسه والشعور الذي تحصل عليه من القصة بعيد الغرور ومقد، فقد جعل الكاتب يستعمل المقدمات الوصفية في شكل لحظات، وإذا بنا نعرف من الراوي مثلاً أن فتحية فتاة ريفية تتطلع إلى حياة أفضل ويبلغ عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها في الريف محدودة. وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يهد للموقف الحاسم في حياة فتحية فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زواياها.

وعن طريق المنولوج الداخلي نعرف من فتحية أنها أصبحت تسكن المدينة، وأنه مضى عليها خمس سنوات، وذلك حين نراها تقول: «إما أن تحدثت للبحيرة... وعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه من عصمة أعوام مضت». هذه الإشارة التي تجعلنا نحس الزمن ويحول النص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية، فلاحظ أن إدريس من يتم بإلقاء الضوء على زوايا متعددة من حياة بطلتنا، ولم يتم أيضاً بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيلي، بل إنه لم يجد من النظر إلى العالم من زاوية معينة، تعبر عن موقف معين تجاه قضية الحداثة التي استطاع أن يبرزها بصورة واضحة في نهاية القصة. وقد اكتسب الرمز المعنى والدلالة التي يريد الكاتب إيانته هنا، حين عرفنا من الراوي أن «فتحية» قد غاقت زوجها «في إدغام القاصعين والراجلين في باب الحديد وهربت.. عادت إلى مصر يلازمتها هذه المرة، وليس أبداً ثلثية خفاف هائفت أو نداء نهاده». واختيار بطلتنا هذا السبيل لا يعني أنه كان خيراً كله، فالخاية الحديثة لا يمكن أن تكون خيراً مطلقاً، ولا يمكن أن تكون شراً مطلقاً. هذه الحقيقة كانت «فتحية» على وعي بها إنما عاشته وشاهدته في المدينة من سليات لم يجعلها تتراجع عن هذا الطريق. فهي قد رأت أشياء لم تتصور مطلقاً أن تجدها في «مدينة الحلم» بل رأت فقراء وجوعى وشحاذين وحرماناً، ولم تقصد الأشياء - حسب قول الراوي - الحلم في عقل فتحية تماماً. صحيح نالت منه كثيراً ولكنها لم تضيئه أبداً، بقيت مصر العظيمة هي مصر العظيمة في نظرها، والشر في كل مكان. هذا الوعي الذي نراه عند بطلتنا لا يرجع في هذا الجزء من القصة فحسب بل يجده قايماً منذ بداية القصة حين فضلت الزواج من «حامد» على «مصطفى» لأن الأول في مصر، وأنها على يقين دائم أن حياتها في بلدهم محدودة. ونجدها أيضاً متمتلاً في عودتها إلى المدينة في نهاية القصة.

وفي «العملية الكبرى» (٣٣) يواجه بطلنا الطبيب شعوراً بالقرق والاضطراب وقلقاً الألفة مع العالم. فيعد أن أخفق هو وأستاذته في استئصال «ورم عريض» لامرأة معينة «جاء الأمر... أن ينتظر بجوارها حتى تموت. في لحظة الانتظار هذه، يكشف أن الأشياء التي توجد في المكان، أو التي تكون عائله، تبدو غريبة عنه، فحجرة العمليات التي كانت - حسب وصف الراوي - «مهبط الوحي عنده ولقدس

إن فتحية لم يمتزها القلق التاجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة، وما يصاحبه من تغير في عناصر المجال النصي والاجتماعي، أو ربما يضطرها إلى إحداث انقلاب في حياتها كلها. ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذي يريد الكاتب أن يبرز لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدي الذي تقدمه حياة «فتحية» والنسق الحديث الذي تقدمه حياة «المدينة».

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثاني. وهذا يعني أن القصة تتضمن بين ذات دلالة، وأن هذه البنية متدرجة في بنية إيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم. فالأحداث قد نسقت، والشخصيات قد رسمت على نحو معين، يهدف إلى إبراز هذه الرؤية فبطلتنا «فتحية» تظهر منذ البداية «واخفاف يهتف بها.. إنه سيحدث، وهذا فهي تعيش هذا... وتتعلق نبوءة الخائف، وتحقق في مقاومة الحياة الحديثة، فهي قد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكتفها، وتسرب إليها بالرغم معين، تتسلل إلى كل عتاف فيها ومستتر. ونفينا الراوي أخيراً بأنه «كان لا بد في النهاية أن تكف عن المقاومة، ولكي تزدى البنية الرمزية وظيفتها الفنية، وتطغى دلالات ذات خصائص واسعة، جعل الكاتب بطلتنا تحس بأشياء غريبة وصعبة، تنفذ إلى ذاتها وجسدها. وأشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبندجي ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائع المطرقة المنسجة المشرقة، والشوارع الواسعة المزدهجة المنظمة، والمتزحزحة والأشجار، كل الترابيات والعرابات الفاخرة والسيئات والوجوه الخارجة من السيئات والكباريات والراقصات، كل الأطفال الأصحاء المنظفين والأمهات والأجوازات والارتسات، كلها تتجمع وتسرب إليها...»

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التي حدثنا عنها الخائف الذي نكتشف أنه «لم يكن من خارجها.. وإنما من داخل نفسها ذاتها. كان يوسوس ويهتف». ولكن من يكون هذا الخائف الذي يتنبأ بالمستقبل، ويرى الأحداث قبل وقوعها؟ ويعرف مسبقاً مصر بطلتنا، بل يعرف العالم والعناصر التي يتكون منها. إنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذي يحاول أن يصنع لنا توازناً بين بناء الأثر القصصي من ناحية، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى. تقضي الوحي بضرورة تحول نمط الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة، لم تكن في هذه الفترة قضية فردية، لأن أغلب الفقة المثقفة كانت على وعي بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذي كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتخلف الحضاري.

واللاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر، أو بأسلوب يتناقى مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفني. فإلى جانب استعماله الرمز نجد أنه قد استعمل كثيراً من الوسائل الفنية الأخرى، مثل الاسترجاع والمنولوج الداخلي والتقابل، الخ، فهذه الوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الانطباع الذي يشده الكاتب. أما البنية القصصية نفسها فتستمر بالانكشاف في التعبير، فالأحداث والشخصيات قليلة، لم يحاول الكاتب أن يطلنا منها صورة كاملة. فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين، يمثل في ضرورة تحول حياة

الأكبر. الشاطئ أصبح مجرد خط. هذا ماء غريب من كون آخر. بحر لا أعرفه أبداً.. البحر استحبال إلى غرد كرفى.

غرد موجة إلى وحدى.

إلى أغطس..

أنفس ماء.. للاء علاً جوفى.

الوحش البحرى يريد أن يحولنى ماء..

هذا الصراع تصوره البنية القصصية، وهو يعتمد على زمن شبه زمن الحلم على نحو يحل العالم الداخلى تياراً من التدفق يصور لنا عجات اللا شعور. وهذا الخط من الأفايص يمكن أن ينسب معرفتنا بالجلال النفسى للشخصية.

وفى قصة «العصفور والسلك»^(٣٥) تمبر البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدى فكرى عام، تكشف عن دلالة عامة لموقف الكاتب. فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شيء من الإيهام وإشاعة الشعور بالعيش «الصراحة كالتفاني» = «كلمة الحب لما نفس شحنة البهش». إن هذا الشعور يعد فى الواقع أحد معانى الاعتزاب الذى يحاول الكاتب التعبير عنه هنا، وفى قصته السابقة.

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية؟

كلا، لأن الشعور بالاعتزاب كان ظاهرة شائعة لدى الغالبية العظمى من المثقفين فى مصر فى هذه المرحلة.

وفى «الحديقة» يشاهد البطل الراوى فى أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب. يراه يستحم وتحت الدوش، يداعب «الستارة البلون» المزركشة، ثم يريحها وتظهر الشفان الضمختان. حتى عندما يقرأ الجريدة، يراه يتفرق صفحاتها ويطل عليه من خلالها. وهو يلاحقه فى الأماكن المزدحمة، فى داخل السيارة العامة، وفى الأماكن الخاوية، فى داخل غرفة النوم المغلقة، «ولاشئ هناك سوى الحب والرهبة». ويصل به الحال إلى أن يراه كلما تفتت، وأينما ذهب حتى أصبح يراه فى داخله. وعندما حار فى أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل «قالوا افعل مثلاً يفعل الناس!» ولكنه يكتشف أن الناس لا يفعلون شيئاً وتنتهى بنا القصة وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءاً من حياة البطل، تعود عليه، وتعود على وجوده، فهو يملن لنا أنه «الآن ولا فرة دهشة أو غرابة.. وأس الجمل يطل.. لا يفعل شيئاً أبداً إلا أن يطل، مجرد يطل».

الحلم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاح التى تصل بينه وبين العالم الخارجى. وليس هذا إلا دليلاً على الانطواء، والميل نحو الحياة فى الواقع الباطنى. فالكاتب متصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللا شعورية، فنحن لا نعلم لماذا يلاحقه هذا الجمل، وكيف أنه يتفرق الأماكن ويتخللها بلا صعوبة وهذا يعنى أنه جمل وهمى. ومع هذا فإنه يمثل عنصراً مهماً فى البناء الأساسى للقصة. لكنه لا يؤدى وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلى للقصة، وهذا يترتب عليه أنه ليس سوى إشارات نفسية تسهم فى إبراز جانب شخصى فى مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الخارجى.

الأفداس»، تبلى له الآن وأكتأها مكان مربب. كتيب، لم يره من قبل. لقد انتابته دهشة وكدهشة الإلفاة من الحلم» جملة ينكر هذا العالم «لا ليست هذه حجرة العمليات أبداً.. هذه الحجرة التى هى فى الأصل المكان الذى يمارس فيه عمله، يشعر أنها غريبة عنه. كل ما حوله أصبح فى داخله غطا من الشعور بالخوف والرهبة. فهناك دم يلوذ كل مكان.. الأحذية.. الأرض.. زجاج الأصواء الكاشفة.. وجسد المرأة مجدداً أمامه يصدر منه شهيق متباعد.. يتنظم حتى يصبح كالتيفى.. الموت». هذا التداخل والترايب الحق بين شعور البطل بالخوف وبين دلالة الأشياء التى توجد فى المكان، وبين العبارات والصور التى توجد فى البنى الجزئية للقصة (كعبارة «يفنى الموت» أو عبارة «مكان مربب كتيب»، أو غيرها من العبارات المائلة، التى يجمعها شائعة فى البنى الكلية للقصة)، تند مظهراً من مظاهر الشعور بفقدان الأنا والعالم فى وقت مما. وهذا الشعور يشف من البناء الأساسى للقصة بوجه عام. ومن الجزء الأخير بوجه خاص، وبالتحديد عندما يملن لنا الراوى أن يطلنا «أصبح وأكتأ كل أمن فى انتظار لحظة النهاية الشعر بدنه مخافة أن تأتى معها بهانته هو الآخر» فالشعور بالاعتزاب قد جعله فريسة للشعور بالخوف والعدم، وانقطاع السبل من المضى فى مسار معين، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه أبعاد الأشياء، فليس هناك ما يدفعه أو يجلبه فى العالم، وهذا الشعور يلدنا على انفراد الأنا أو عزلتها.

فى نهاية القصة يحاول بطلنا أن يسترد ذاته، ويقضى على ذلك الشعور فى صورة إقامة ألفة مع الذات والعالم. ولكن هذه المحاولة تتسار، فإشراخ «المعرضة» التى تنتظر منه فى الحجرة منكبة على «فعل التروكيز» حتى إن الحديث الذى كان يود أن يديره معها توقفت منذ بدايته «سألت: «صحتى أمر نكبة» ثم قل شيئاً، لكننا «لقد وقعت أصابعها المزركشة». وجعلت عنيناها». مالمسيل إذن؟ الجواب يتحدد عندما يملن لنا الراوى أن «الشيء الوحيد الذى طاب من عينه طيلة الوقت انشراح الألفى» هذا السبل يدا له «كالاستغارة الأخيرة» أو الأمل الباقى لاتزاح للذات من عالم الوحشة والفزقى، يعبر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية «تفتحت أفرع أربعة فطم الجسدن. وأكتأ هو مسوق بها، وهى مسوقة به».

الجسد هنا له دلالة نفسية، واجتماعية، وميتافيزيقية فى وقت مما. فهو غير متمالك مع الملتق العام للقصة، فالبطل لا يطرط بالمعرضة صدقة أو ماض سابق يبرر حدوث هذا الفعل، فقصدته هنا ليست العلاقة المطلقة لبينة القصة، وإنما مصدرها كمن يبدو لنا الواقع الباطنى، أو جواب النفس اللا شعورية عند الكاتب. ومع هذا يمثل الفعل بالنسبة للبطل شكلاً من أشكال الرقية فى الوجود وانقضاء على الشعور بالخوف والعدم، فهكذا تنتهى الفقرة الأخيرة من النص:

«وكانت نفش الحياة قد انحدر بنفش الموت.. توحد كل شيء واشتبكك إغماءة النهاية بإغماءة البداية».

وفى «حلاوة الروح»^(٣٦) صراع بين الحياة والموت. لاشيء يفصل الوجود من العدم سوى خيوط من الأمل. البطل يقاوم قوة هائلة تمثل فى مرج البحر «استدعيت إلى الوجود قوتى الأقوى. استدعيت القوة

الحياة الشخصية للكاتب ، لأن حياة هذا الأخير تتميز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحا موضوعيا للتغيرات التي اعترت القيم الجالية في هذه الفترة ، مثل طريقة السرد ، وتغير النسق اللغوي نفسه ، وتتميز أيضا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم .

إن القصص التي تتناولها بالدراسة هنا تعبر عن نظرة معينة للعالم ، فيشعر الكاتب بالاعتزاز والبهت في هذه المرحلة لا يمكن القول بأنه شعور فردي ، لأن هذا الشعور كان سائدا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة في هذه المرحلة ، نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة في البنى العامة للمجتمع .

[١١]

إن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المعاصرة لم يكن إذن محض اختيار من الكاتب ، أو مجرد صفة عابرة ، فإن جزءا كبيرا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة ، خلقت لديه نوعا من التوتر النفسي ، جعله يعبر بوسيلة فنية معينة ، تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر ، وطبيعة ذلك الشكل الأدبي .

فالجيل الاجتماعي ومتغيراته تسهم بأكبر مساهمة في تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع . فطرب قد خلقت ظروفها اقتصادية وسياسية معينة ، جعلت للكاتب يشعر أنه غريب في عالم غريب ، فالتغير السريع لبنية الواقع ، كحدوث تحط من الحراك الاجتماعي ، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة ، جعل الموقف يفقد التوازن . وكان لابد أن توجد حالة توازن تخترق الفرد والجماعة . ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبي .

ومن المبدئي أن طبيعة التغيرات التي اعترت بنية الواقع لم تحدث - كما هو واضح لنا - بشكل مباشر ، لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبلى في صورة خفية ، تتخذ أشكالا غامضة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد ، إلا أن دلالتها الفعالة تبقى كما هي ، لأن فقد التوازن النفسي ، أو زيادة حدة الانفعال نتيجة للتغيرات التي تطرأ على المجال الاجتماعي ، أو نتيجة لعوامل شخصية ، أو نتيجة لكلا العاملين ، تحق في الأحاق الكامنة وراء الكاتب ، ويمكن أن نكتشف نوعيتها في بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبي ، الذي يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أي شكل أدبي آخر ويمكننا في هذا الصدد أن نفترض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التي تصاحب الكاتب في كتابة الرواية . وتختلف درجة التوتر في كلا النوعين عن كتابة الشعر .

وخلاصة القول أن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة ، والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعني - كما يعتقد أصحاب دعوة النقد الشكل - أننا ننطلق من مجموعة أفكار مسبقة ، لأننا في الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد في دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعي والثقافي بوجه عام ، الذي صبح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث ، ثم حاولنا تكوين فرض أساسي إلى جانب مجموعة من القروض العامة ، وأخيرا حاولنا

وإلى قصة « هي » يبرز الكاتب بين بناء الأسطورة وبناء الأنصوصة ، فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يثيره أن لديه موعدا في العتبة ، فيضى إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء ، وعين يكون ، ولماذا . ويقترب هناك إلى أن « أقيمت عربة (ربوبك) زرقاء حليتها البنيكل ، مصبوغة من الذهب ، وطلب منه قائلها أن يركب ، فسأله على فين ؟ قال : « هي عايزاك » . وبعد أن يرحل معه إلى « صحراء واسعة ممتدة » يكشف قصيرا كبيرا فيدخل فيه ثم ينام « على أقرب كرسي » ، ثم يستيقظ على مشهد « امرأة عارية » ، فيحاول الالتصاق بها ، لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤثرة رجل فاجر الشذوذ . ويتوقف بنا هذا العالم الغريب عند البطل وهو يبحث من باب المندح للهروب ، لكنه يفتق ويعلن قائلا : « أجري ولا ياب وأهتري في غيابة ولا ياب » .

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شيء غامض ، عن طريق مزج الواقع الخارجي والواقع الباطني ، لهذا نراه يفسح مكانا كبيرا للتلم والمقابلة ، أو « المقابلة غير التامة » فالأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تكون مصدرا أساسيا لهذا الخلط من الأفاصيص ، أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين ، ولا نستطيع تخيله ، انطلاقا من سلوك الشخصية أو ميوزا . ذلك أن الكاتب قد وضعها في إطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجي ناهيا ، بحيث يمكن القول - ولقد لعبارة لوكاش - إن هذا النوع من الأفاصيص يتميز بعبية المنظور ومن ثم يمكننا أن نرى لها هنا أهمية خاصة في المجال النفسي الفردي ، لأنه من الجائز أن تكون هذه رموزا لذوات ذلالات تعبر عن مخبات اللاشعور التي يتم بها المثلون النفسيون . غير أن هذا لا يمنع - من بعض النواحي - التفسير الاجتماعي أن يساهم في إلقاء بعض الضوء في هذا الموضوع ، على أساس أن المجال الاجتماعي يسهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية للفرد . فالشعور بالاعتزاز ، أو الإحباط نحو الانطواء ، يعد مظهرا من مظاهر انتماء بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغيرات جديدة في البناء الكلي .

[١٢]

إن أهم العناصر البالية التي استخلصناها من الآثار القصصية لتجنب محظوظ تتميز بعدة خصائص أهمها : أن العالم الخارجي يظهر في صورة مختزلة جزأ وغير مناسك . ومن ناحية أخرى فإن الراوي والشخصية والأحداث لا تنتمي إلى زمان أو مكان معين ، وأخيرا تواجه الشخصية - في أغلب الأحيان - مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف ، أو المطاردة ، أو الرعب . أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها : أن الشخصية تواجه - في أغلب الأحيان - مواقف تجعلها تشعر بالاعتزاز . يضاف إلى ذلك أن الطابع التجريدي يبين على مجموعة العلاقات الداخلية في الأثر ، ويعملها خالية من المنظور ونلاحظ أخيرا اختفاء معنى القيم ، والميل نحو تصوير مخبات اللا شعور .

والواقع أن البحث الذي تمليه أغلب شخصيات محظوظ هو أحد مظاهر الاعتزاز الذي تواجه شخصيات إدريس . هذا الشعور - الناجم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة - قد قام بدور مهم في تحديد الشكل الجمالي ، الذي لا نستطيع تضيقه عن طريق

تميل إلى الانكشاف، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة، التي يقع أغلبها في الزمن المضارع ليصور لنا الواقع الداخلي والخارجي بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلل الحوادث. والكتاب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر الزهدي، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه هو غامضا. وغير مناسك في نظامه.

[١٣].

ويمكن أن نستخلص من هذه الظاهرة الأدبية عدة دلالات مهمة، أهمها أزمة الفرد المظف والجماعة التي ينتمي إليها، ففروية العالم التي استبطنها من بنية الأثر القصصي، كسقوط الوضع الإنساني، والإحساس بالأغراب والبعث، هي الإحساس الذي كان شالعا عند أغلب الفئة المظفة التي تنتمي إلى جماعة البرجوازية الصغيرة. فالكتاب اللين أجابوا عن الاستخيار لهم مهن معينة (مثلا محفوظ موظف، إدريس طيب، الشراوي صحن، الخ...) لمجملهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة، التي واجهت تدهورا في إيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة. فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي نجمت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور إيديولوجيا جماعة أخرى جديدة، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم. وهذا يعني - من بعض الجوانب - أن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء إيديولوجية أدبية على نحو محسوس به، وغير محسوس به من الكتاب.

اختيار القرض الأساسي عن طريق التجربة. وهذا كله يعني أننا نسلك سبيل المتبحر العلمي، الذي يتأني بنا عن الأفكار المسبقة. والقول بتأثير الحياة الاجتماعية في الفرد المبدع لا يعني أيضا أننا نكر الجانب الفردي في عملية الخلق الأدبي. أو نقل من قيمة الأثر الأدبي أو نقض على وحده تماسكه الداخلي.

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل، في أعقاب الكتاب، وفي بنية الوسط الاجتماعي، وفي الأثر الأدبي. وهذا بين لنا أهمية القرض الأساسي، الذي وضعتنا سابقا.

[١٤]

ولكن لماذا كان شكل القصة القصيرة هو «المفوض المثالي» للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم في هذه الفترة؟ هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية، وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الجانبي من ناحية أخرى. ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذي يتل أحد عناصره يمتريه تغير يقضي في سبيل مجهول، جملة يتفصل عنه لحظة ليتأمل، ويتأمل عالمه الخاص في ضوء هذا التغير. لقد كان الشعور الحاد بالأغراب عاملا جوهريا في خلق نوع من التوتر البالغ نسبيا. وهذا النوع من التوتر تأزر بصفة خاصة مع الشكل الجانبي القصير. وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق التشبيهي والجانبي جملة الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الشكل الأدبي، الذي يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة. بطريقة

• هوامش

- (١) نرى بالأثر ما ذلك العهد القوي لعملية التحول السريع أو غير المتصل في بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع، التي يترتب عليها نوع من عدمه وجدانية لدى الفرد أو الجماعة، فيجعلهم يجهلون النظر في العناصر - الإيجابية أو السلبية - التي تشكل الإطار الثقافي.
- (٢) A. Laroui: «L'Histoire Arabe Contemporaine» Paris 1979, P. 3.
- (٣) فزاد ذكرى: «التحالف الفكري وأبعاده الحضارية» مجلة الآداب، بيروت، مايو ١٩٧٤ ص ٣١.
- (٤) فزاد ذكرى: «في مجيب محمود في مؤلفاته»، لمجد الفكر العربي، بيروت، الطبعة ٣، ١٩٧٤.
- (٥) P. Chamerliot: «La Culture et le Pouvoir», Paris 1975, P. 119.
- (٦) انظر على سبيل المثال الأعداد الخاصة التي أصدرتها مجلات «نلال» و«عند أغسطس» و«الطريق» و«الفرافرة» و«الآداب» و«عند أغسطس» ١٩٧١.
- (٧) بيروت هذه الظاهرة في أواخر الستينات ومتصف بالسينات بصورة واضحة.
- (٨) أنظر رأيي في «L'Egypte d'aujourd'hui», Paris 1977, 326.
- (٩) N. Mahfouz et l'Éclatement du roman arabe après 1967, dans revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, no. 15-16, 1973.
- (١٠) اعتمادا في هذا الجزء من الدراسة على مسح معطى مرسى، في كتاب: «الأسس النفسية لإبداع الفن» القاهرة، ٢١٥ - ٢٥٠، في جانب كتاب
- (١١) لاحظ أن عدد الأبداء الفني أجابوا على بكثير من العدد الذي وجهت إليه الأسئلة (٣٥ كتابا) في مختلف البلاد العربية لم يحصل إلا على ذلك العدد المذكور. هذا من ناحية وإثباتا في البداية كما نرى أن تتبع بقية الفروقات المتبقية التي يترتب بها هذا الجدل ألقى طرح أسئلة عامة في المرحلة الأولى من الاستخيار ثم طرح أسئلة خاصة لكن لم نستطع تحقيق طرق لأساليب مخرجة من إرثنا تمتثل في أن ظروف الباحث والكتاب لا تسمح بإجراء أكثر من مقابلة واحدة
- (١٢) مقدمة من الكتاب ثلاث جلسات في شهر سبتمبر ١٩٧٥ في مدينة الإسكندرية. هذا إلى جانب الاستخيار الذي تلاه في المرحلة من الفترة بين نوفمبر وديسمبر من نفس العام.
- (١٣) جلسة مقدما الباحث مع الكتاب في دار النلال بالقاهرة في ٢٧ أغسطس ١٩٧٥، هذا

التحليل النفسي

9

القصة القصيرة

قضايا الإنسان في التحليل النفسي :

كان ميلاد التحليل النفسي في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن مقلًا من معالم تطور علوم الإنسان في سعيها نحو فهم أعمق وأشمل وأصدق لظواهر الوجود الإنساني . وقد أتاح هذا العمق والشمول والصدق لهذا العلم الوليد - علم التحليل النفسي - أن ينفذ إلى جوهر الوجود الإنساني بما هو كذلك ، أفنى بما هو وجود له عواصم كبرى أساسية لا يكون بغيرها ، لها هي - إذن - تلك الخواص الكلية التي تشكل جوهر الوجود الإنساني ؟ .

إنما - بإيجاز شديد - تتمثل في بعدين متعامدين ؛ بُعد المعنى وبُعد العلاقة ، ولنبداً بالعلاقة . الإنسان أنس ومؤانسة ؛ وجود في حضرة الآخرين ، إنه وجود "مع" ، أو - كما يذهب فيلسوف الظاهريات هيدجر - «وجود - في - العالم» ، عالم البشر في المقام الأول ، ثم عالم الأشياء ، وقد أضفى عليها الوجود البشري عمقا ومعنى بشريا ، ومن هنا يقال : الأنا هو الآخر ، إذ لا وجود للأنا إلا بأخر يتعرف على نفسه من خلاله ، ويتحقق من وجوده بقدر ما يتألم - من اعتراف الآخر بهذا الوجود - وجودا مشروعا ، وحفا مشروعا في الوجود . هذا هو بُعد العلاقة ، ولكنها علاقة لقوامها الاعتراف المتبادل ، الشيء الذي لا يتصلق إلا من خلال التواصل والحوار . وهكذا يأتي دور اللغة أيا كانت أشكالها ، وأيا كانت مستوياتها ، أداة لهذا التواصل والحوار ، بدءا من الإيماء أو الإشارة بالجسم أو بعضونه وصولا إلى أرقى أشكال التعبير المعنوي والشعري حتى نصل إلى أرقى صور القانون الطبيعي الرأسمي . وهذا هو بُعد المعنى ؛ فالعلاقة تقتضي المعنى كما أن المعنى يقتضي العلاقة .

فج أحمد فج

بما هو راغب ، في مقابل لغة الإنسان بما هو عارف . لقد كشف لنا أرسطو في منطق من لغة الإنسان بما هو عارف ، كما كشف لنا فرويد في تفسيره للأحلام - عن لغة الإنسان بما هو راغب . وما هو التحليل النفسي يقودنا إلى كشف فرويد ، كشف الوجه الآخر للإنسان مثلا كشفنا لنا سفن القضاة والأفكار الصناعية من وجه آخر مظلم للقر ، ما كان لنا أن نعرفه بلدونا - وكشف التحليل النفسي كشف لغوي في حقيقته ، تتجسد أوضح صورة في صياغته لمعنى الحلم ، من حيث هو لغة النائم بما هو نائم ، أفنى بما تحده حالة النوم من تعطيل للغة البقطة ، لغة المنطق والمعرفة والعقل - بمعناه اللغوي المباشر : القيد - وبمعنى لغة الأخرى ، لغة الرغبة ، أو ما اصطلح على تسميته بالعمليات الأولية في مقابل العمليات الثانوية .

ويقودنا هذا إلى تعريف المحلل النفسي الأشهر جاك لا كان للتحليل النفسي ، بوصفه علم اللا شعور وتعريفه للا شعور بوصفه لغة الآخر . وعلى هذا فالتحليل النفسي لا يبدو أن يكون - في نهاية المطاف - ذلك العلم الذي يتصدى لدراسة تلك اللغة - مفردات ونحو وبلاغة - التي يتشكل بواسطتها ومن خلالها جوهر الوجود الإنساني من حيث هو حوار بين الأنا والآخر ، لاسيما إلى فهمه إلا بفهم لغته .

ولكن ما مكنته تلك اللغة التي يدعي أصحاب التحليل النفسي أن لهم فضل اكتشافها ؟ وما وجه اختلافها عن «اللغة» كما يعرفها علماء اللغويات ؟ . إننا - ببساطة شديدة - لغة الرغبة ، أو كما يقول مصطفى صفوان في مقدمة ترجمته لرائعة فرويد «تفسير الأحلام» - لغة الإنسان

الحلم إذن لغة ، لغة اللاشعور ، ولكنه أيضا - شأنه في ذلك شأن اللغة وكل لغة - حوار يقضي الآخر والعلاقة ذات المعنى .

وزيد الأمر وضوحا ، مقولة التحليل في صورتها المباشرة والبسيطة : الحلم تحقيق رغبة . هذه المقولة المباشرة لا تختلف عن الحكمة الشعبية التي تقول لنا : « الجمان يحلم يسوق العيش » صغيرة الإنسان في صورتها الشعبية تتفق مع كشف التحليل النفسي . ولكن التحليل النفسي يتجاوز هذه الصياغة البسيطة إلى صياغة أدق وأصدق وهي : « الحلم تحقيق مُقنع لرغبة مكبوتة » . الرغبة التي يعرب عنها الحلم قد وقع عليها الكبت ، وهدف الكبت منها من الظهور ، ولكنها تحاول على هذا الكبت وتلتصق أكثر السبل تخفيا والتواء كي تهرب من صياح الكبت القهار . وهكذا ينتقل التحليل بمقوله الثانية إلى الفهم الكامل والصادق لحقيقة الرغبة الإنسانية ، بل لحقيقة الوجود الإنساني من حيث هو وجود قوامه الصراع : الرغبة والرهبة . إن الإنسان في أعرق أعاقه يرغب فيها يريه ، ويرهب ما يرغب فيه . هذه الوحدة الجدلية التي تجمع في نايها بين التقيضين هي جوهر الوجود الإنساني وليه .

ومن حلم الليل إلى حلم اليقظة حيث الأمر أكثر وضوحا وجلاء . ولنتأمل معا ذلك التعبير الشائع : « فارسي الأحلام .. وحصانه الأبيض » . الحلم هو الرغبة ، هو الأمنية ، هو الأمل . ولكن ألا تستأمل أعتقد الحلم الرغبة بالفعل ؟ واقع الأمر أن الحلم لا يقنى ولا يسن من جوع ، والجوع هنا يستطبع - ما شاء - أن يحلم يسوق العيش ، ولكن أحلام الدنيا جميعا لن تقنع بين يديه كسرة خبز واحدة . فم الحلم إذن ؟ ولم يحلم الإنسان ويظل يحلم ؟ .. وماكنه هذه الرغبة التي يحققها الحلم ؟

الرغبة التي يحققها الحلم هي رغبة بالقوة . يقدم الإعلان عنها مقام تحقيقها بالفعل ، وهكذا تصبح أمام واحدة من أعظم حقائق الوجود الإنساني ، حيث تتحدد أعماله .. من الوجود بالقوة .. إلى الوجود الرمزي ، إلى النشاط المتخيل إلى التخييل *Phantasy*

تتمثل لنا - إذن - حقيقة الوجود الإنساني ، فإذا هو - مرة أخرى - وجود جدلي - يتجرج فيه العقل بالممكن ، وإذا بنا تتبين أن الإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي يعيش عليلين : عالم الأشياء ، وعالم الأفكار ، وأنه يتحرك بينها حركة بتدولية دائمة . وفي البدء كان عالم الأفكار ، أعني في بدء الحياة النفسية للوليد حيث يتخلق أول قوانين الحياة النفسية ، وهو قانون الإشباع الملغوس *Hallucinatory - Wish - Fulfillment* فالوليد عندما يجموع بيلوس (أي يستعيد إدراكه خيرة الرضاعة السابقة وكأنها حادثة بالفعل) الحيرة المشبعة السابقة .

وقانون الإشباع الملغوس هو قانون الحياة النفسية الأول وقاعدته أن النية تساوى الفعل ، وأن الرغبة تكافئ التنفيذ . وعبر مراحل النمو النفسي يتطور هذا النشاط العقلي البدائي ليصبح شيئا مفكرا يسمى الإنسان إلى تحقيقه وتنفيذه على أرض الواقع . ويتجسم النشاط العقلي الإبداعي بالنشاط العمل الإنتاجي وتستمر الحركة التبدولية صاعدة

هابطة . وهكذا ينضج الإنسان لمبدئين ، مبدأ اللذة ، ومبدأ الواقع ، ويعيش شكلين من أشكال الفكر واللغة يشار إليهما - كما سبق القول - في مصطلحات التحليل النفسي بالعمليات [العقلية] الأولية ، والعمليات [العقلية] الثانوية .

التحليل النفسي وقضايا الفن والإبداع :

لعل ما سبق يوضح لنا أن التحليل النفسي كان كشفا في صميم الوجود الإنساني ، ذلك الوجود الذي يتأرجع بين الإعلان عن الرغبة ، وتنفيذ الرغبة . ويكون الإعلان عن الرغبة - في الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكنا - تمهيدا لتنفيذها ، كما قد يكون - لعديد من الأسباب - بديلا عن هذا التنفيذ وعقبة تعترض طريقه ، فيقع الانفصال ، أعني الانفصال بين الرغبة وسبل تحقيقها ، فلا يكون هناك مغر من أن تتكفى الرغبة على نفسها وتتلق على ذاتها ، وتتخذ مسارا تبعد فيه عن الواقع وعن المتلق ، وتتمو وتشكل وفق قوانين أمن في البدائية - هي قوانين الحلم والمرضى العقل والنفس - أو تظهر مقنعة ملتوية في صور من الأساطير والخرافات والمخاوف . لكن هناك حلولا وسطا بين الإيمان في إغفال الواقع والمنطق والتشديد بهذا الواقع والمنطق . ومن بين هذه الحلول أحلام اليقظة - على المستوى الفردي - وشبهها - على المستوى الواقعي - الإبداع الفني بمختلف صوره ودرجاته ، ابتداء من الخرافة للحكاية الخرافية فالأسطورة وصولا إلى أرق أشكال الإبداع في المسرح والرواية والقصة والشعر .

هذه الأعمال الإبداعية ، جميعها ، رغم تباين الصور والمهارات : الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنساني واحد هو الحياض والتخييل ، الذي يعكس جوهر العقل البشري : نشاطه الفكري الرمزي من حيث هو تصوير للعالم ونبأ له على المستوى الذهني . وبهذا فريد - في واحد من أشهر دراساته عن « الشاعر وحلم اليقظة » - إلى أن العملية الإبداعية لا تدعو أن تكون حلم يقظة انتقل من المستوى الفردي للنح إلى مستوى إبداعى متطور ، استطاع معه مبدعه أن يعلن عنه للأخريين ، فحاز قبولهم وتواضع مع ما في أعماقهم ، ووجدوا فيه التعبير الناتج عما بداخلهم . إن الشعير والإقبال دليل على اشتراك المبدع مع المستقبلين لعمله في نفس « الحاجة » أو الرغبة الداعية . وتخلو أعمال فنية وأدبية ويتأقوا على مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تعب عنه في أعماق النفس البشرية . إن غرور أوديب منفوكليس ، وهاملت شكسبير دليل على أن هذين الصليين المثلين يميزان عن أعماق ما في داخل الإنسان ، وأبقاه على مر العصور .

ثم ما هو على قدر كبير من الثبات والاستقرار ، وما هو قابل للتحويل والتعديل ، والتضير ، في البناء النفسي للإنسان وفي صورته المأروية ، أعني الصل الفني والإبداعى وفن الرواية والقصة .

وقد تأثر هذه الأعمال بكثير من مقتضيات التعبير والحرفة ، والمهارة الفردية للمبدع ، وبكثير من ظروف المجتمع التاريخية والحضارية والسياسية ، ولابد أن تأثر بوقته الاجتماعي الاقتصادي وقضاياه المعالجة والملمحة ، ولكن لها وجوهرها الإنساني الوجودي ثابت باق

رجل وأمرأة، وتعرض لنشأة هذه العلاقة وانتيابها في براعة وانتدار لا مثيل له - فيا نرى - وتبجل فيها أشكال التعبير الرمزي - بالمعنى التحليل النفسي الدقيق - كما تبجل فيها العديد مما يطلق عليه في مصطلح التحليل النفسي: العمليات الدفاعية. وستبين خلال استعراضنا لها كيف يمكن للإحصائي في التحليل النفسي أن يقرأ - عبر نصوصها - هذه الدلالات - والتعبيرات الرمزية، بما يعنى من فهمنا للعمل الأدبي الإبداعي، وبين لكيفية أنه يبرر - دون أن يفتن إلى ذلك صاحبه - عن أعماق النفس البشرية ولغتها وتحليلاتها الأولية.

المشهد الأول: (ص: ١٦٢ - ١٦٧)

هو مشهد اللقاء والتعارف بين الرجل والمرأة، دون ذكر أسماء، وكأننا إزاء آدم وحواء، الرجل والمرأة عبر الزمان والمكان، ولكنه لقاء مع أول شاع للشمس على كورتش النيل، وبهذا يرمز اللقاء للبدائية أو الميلاد على أرض النيل - مصر - ويأتي ذكر الربيع إشارة إلى ازدهار الحياة وتكاثرها وتفتحها. ويتم اللقاء، في الخارج أي خارج نطاق الأسرة والمنزل، بما يشيخ إلى من قيود وعلاقات وأطر للمشروع وغير المشروع. وتبين من خلال الحوار طبيعة المرأة - حواء - فطرية بدائية قوية بلا قيود أو خضوع، رمز أنثوى طائر «قوية ونظرتها جريئة.... مليئة بالقوة» (ص: ١٦٣).

وهي - أيضا - «كالتسمة الزرقية والسحابة البيضاء». وذلك تعبيرات رمزية تشير إلى العلو والارتفاع والتخلص من جاذبية الأرض، سطحها وباطنها، بما تنبئ الجاذبية من خضوع وتبعية. ونلاحظ أن هذا «المشوار الضروري لتجنب التزلزل» يربط بصورة رمزية لاشعورية عن التحرر من «التزلزل»، بما يعنى هذا التزلزل من زيادة جرعة الأنوثة التخليلية، نتيجة زيادة الوزن والشحم، وما تنبئ السنة وزيادة الوزن من رمزية لا شعورية للحم. إننا إزاء أنثى ترفض التصور الذكري للأنوثة بما هي خضوع للإرادة الذكرية. ويحوالى - من خلال الحوار - الكشف عن مزيد من الأبعاد لهذا «نمط الأول» archetype للأثني الخالدة. [ويشير مصطلح النمط الأول وصاحبه كارل يونغ زميل فرويد وصاحب كشف أفكار خاصة به عن اللاشعور العنصري للمستمد من فكرة النوع البشري التاريخية، يشير صورة تكاد تكون موروثة، تفرس نفسها علينا لا يشير إليه هذا النمط - وهي - في هذه القصة - نمط الأم - وهذه الأثني الخالدة ليست موروثة، وليست بتأ من البنات - أي ليست عداوة - وليست زوجة، بل هي مطلقة، بل أكثر من ذلك «جمرت الزواج أكثر من مرة» (ص: ١٦٥).

وبينا وبين الرجل «زمنة طريق». وتعلن هذه المرأة - الأسطورة أو الرمز العام أو النمط الأول - عن أن أشد ما تكبره في الرجل هو السج. إنها تحبه «فويا لافرا»، مؤكدة أن رذائل القوة أحب عندها من فضائل الضعف (ص: ١٦٦).

وزارها تأخذ المبادرة فضاءة قاتلة: وأنت ماذا تكبره في المرأة؟ وتشكل إجابة بدائية جنينية لما سيمو بعد ذلك من شقاق يقوض علاقتها، إذ يقول: «الفتح والاعتراف». ويحدد ما يقصده بإنشاء أكثر من علاقة في وقت واحد، أو التسليم بلا حب، وهي ترى - في

خلف هذه الصور المتغيرة - ولا تحولت من أفعال إبداعية إلى دراسات علمية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دعائية... الخ.

لذلك لا يبقى من الأعمال سوى أقنعه على الاقترب الصادق والتفاد من قلب الإنسان، من عقيق دوافعه ونفى نزعاته وأهوائه. وليس مصادفة أن يخار فرويد - لحجر الزاوية في بناء نظريته - مصطلحا من مجال الإبداع الفني، فيطلق اسم «أوديب» على أنظر كشوفه وأكثرها جرأة وثورية. أعنى «عقدة أوديب».

والحاضر هو الابن الشرعي للخيال، وحاضر عواطف الإنسان - حاضر مشاعره ونزواته وأهوائه - يضرب بمجدوره في ماضيه العقل المبكر حيث خرج إلى النور ليجد نفسه بين ذراعي أمه، حيث أطول طفولة بالقياس إلى جميع الكائنات الحية. وعلى هذا الصدر الحنون الدافئ وبين هذين الذراعين يعيش كل منا طفولته وتشكل شخصيته ويبقى الحنين إليها ما استمرت الحياة. ويتقدم العمر ويتحقق الطعام ويكون الاستقلال لكن الحنين يبقى في الأعماق يلتصق السبل بجزع من تكرار أو عن بديل مشابه، لاستحالة التكرار، لكن الحلم والوهم يظل في الأعماق فإذا بكل امرأة هي الأم في ثوب جديد. ويبقى كل حنين في أصوله وجذوره بحث للحنين القديم الذي لم يضر.

لذلك يقول الشاعر العربي:

نقل فتؤادك حيث شئت من الحموى
ما الحب إلا للحبيب الأول

والإبداع في نهاية المطاف لا يبدو أن يكون رحلة العودة إلى أحضان هذا الحبيب الأول، وإن تعددت صوره، وتغيرت ملامحه. ولا يستعمر المشتغل بالتحليل النفسي غرابة أو جموحاً عندما يجد في كثير من الأعمال المبدعة صوراً مشابهة لهذه الرحلة الخالدة رحلة العودة. ولعل أبسط نماذجها وأكثرها سلاجة وجاذبية وبقاء أيضا رحلة الشاعر حسن إلى بلاط بنت السلطان.

وهكذا نجد أنفسنا أمام إغراء لا يقاوم باصطحاب شاطر حسن جديدي في مظهره قديم في جوره - إلى بنت سلطان جدينية - وتقديم أيضا - فهل يضع شاطرنا «حسن» قدميه على «طريق السلامة» أو يعانده الحظ فيضل السبيل إلى «طريق الندامة».

فلنحاول - معا - أن ننظر من زاوية التحليل النفسي إلى حصتين لتجنب محطوما «رواياتها» (ضمن مجموعة: «حكاية بلا بدائية ولا نهاية» دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦٢ - ٢٠٤) و«أهل الحموى» (ضمن مجموعة «وأنت فيا يرى القاتم»، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٨٢، ص ٥ - ٤٧).

القصة الأولى: «رواياتها»

العرض والتحليل

تقسم هذه القصة التي تقترب من الأربعين صفحة من القطع الصغير إلى تسعة مشاهد متتابعة. وتدور هذه القصة حول علاقة بين

ذلك - مرضا وليس انحلالا وتؤكد ذلك عندما تقول له في فقرة تالية (نفس الصفحة) لا توجد امرأة خائنة أبدا .

نحن - إذا - بإزاء صورة لامرأة مختلفة - غير خاصة - غير تابعة ، غير مشوغة ، ترفض الكثير من قم المجتمع الذكوري ، رفضا يحمل في ثناياه كثيرا من القرد ، حتى يصل إلى قلب الشاعر والمتعارف عليه رأسا على عقب ، فالرجل - في هذا المشهد - يأخذ دور المرأة المتعارف عليه اجتماعيا - يعلن عن سنه ويبدو وكأنه بكر بلا خبرة ، أما المرأة فلا تعلن عن عمرها وتطلب منه أن يقدره كما يشاء ، وتلدب في تحديها غير الملن أن تقول : «جريت الزواج أكثر من مرة» . والشاعر أو المنتظر أن يكون ذلك هو حظ الرجل وأن تكون الزوجة بكرا وصغيرة بل تذهب في تحديها غير الملن إلى حد سؤال الرجل «ألم يهلك ذلك ؟

وهكذا يكشف لنا هذا المشهد عن بداية تكوين علاقة مقابلة لما هو مألوف في مجتمع ذى طابع أبوي ذكري . علاقة تكوين القوة والاستقلال والعناية (فهي تسمى الانحلال مرضا) من نصيب المرأة والسلبية والتقليدية من نصيب الرجل .

المشهد الثاني : (ص : ١٦٧ - ١٧٤)

مشهد القرنين (الملعون)

يدور هذا المشهد حول لقاء الشاب «الملعون» والذي يرمز إليه ، وهو بمثابة النشيد لم يصير إليه هذا الشاب ، فقد كان هذا «الملعون» الزوج السابق عليه مباشرة هذه السيدة . كان تاجر خلال ثم أفلس فطلق الزوجة ، وتعتقد الزوجة أنه أفلس لمعز ، ويصدق «الملعون» أنه أفلس بسببها . والمهم - هنا - العلاقة الرمزية بين البداية والنهاية ، والمقابلة الرمزية بين الزوج الجديد «الصالح» - إشارة إلى الزاء واشتغاله بأكثر الأشياء قيمة وبهالا - و«الملعون» تاجر الروباييكيا الذي يرمز بعمله إلى كل ما هو وضعي وحقيق ومستهلك وعدم القيمة .

والجدير بالذكر - هنا - أن «الملعون» الذي يمثل للصالح مستقبلي لا يبقى بأي لوم على الزوجة ، وإنما يجعل نفسه مسئولة عجزه . وواضح - هنا - امتزاج المعجزين ، المعجز عن الحب والجنس من جانب، والمعجز عن العمل والكسب من جانب آخر .

المشهد الثالث : (ص : ١٧٤ - ١٧٩)

انهايا الزوج

يبدأ المشهد الثالث بالزوجة تنقف أمام المرأة تنتظر بإصجاب (ص : ١٧٤) إلى العقد المطروق لجيدها وترو بصفة خاصة إلى اللؤلؤة للدلاء من رمله . وهكذا يقدم لنا المشهد الزوجة في درجة لافعة للنظر من درجات العجب التجسبي بالذات ، فهي «ترو» إلى العقد ، بينما زوجها ينسل بمشاهدة النيل من النافذة . الزوجة في حالة انغلاق على الذات والزوج في وضع مخالف تماما ، فيصره يتركز حول النيل - رمز مصر والحياة

والتنطق - ويدور بين الزوجين حوار تغلق فيه الزوجة على زوجها الإعجاب وتشيد بمهارته وموهبته . ولكن تتابع الحوار لا يلبث أن يكشف غير ذلك فالزوج «لم يعد كما كان» (ص : ١٧٥) وعندما تقرر الزوجة ذلك يؤكد أن ليس لذلك صلة بجيها .

ويقرر الزوج أنه يتحدر إلى الحاية وأنه يتدفع إلى الخراب وأن ميزان العمل قد اختل في يده ولا سبيل إلى ضبطه ... ويذكر الزوج أنه يفتن المال بمجنون وأنه «لو كان مال قارون لذهب» . (ص : ١٧٦) ويكرر الزوج في الصفحة التالية مباشرة - مرتين في حوار مع زوجته - أنه «إنسان ذو طاقة محدودة» . وقرب نهاية هذا المشهد يستمر حوار يعمل كثيرا من مظاهر المتاب الغاضب . تقول الزوجة لزوجها إنها ليست عجزا بعد بل إن زوجها هو الذي يربها بما فيه ، وتكون آخر كلماته : «لا فائدة لذهب القشت في كل شيء» ... (ص : ١٧٩) ما هلا «الكل شيء» التي أفلس فيه الزوج ؟ - إنه - بالتأكيد - إفلاس إنساني وجودي شامل .. إفلاس القدرة على الحب والعمل والعطاء . إنها الشيخوخة بالمعنى الوجودي السيكلوجي المفرد .. فقدان الطاقة والقدرة .

ويتهى المشهد بغضب الزوجة - اللؤلؤة - ومغادرتها للحجرة وتكون النهاية .. نهاية الزوج ، وخروج آدم الجديد من جنة الحب لعجزه وشيخوخته المبكرة .

ولا يتطرى هذا المشهد على أي لوم أو اتهام بالتقصير للمرأة ، إن العاجز المقصر محدود الطاقة هو الزوج . أما الزوجة فهي - كما تقول - «امرأة بريئة لا عيب فيها إلا أنها تحب الحياة حيا لا يعرف الحدود» (وما العيب في ذلك ؟) وأنها «سعيدة لعجز الرجال» (ص : ١٧٨)

المشهد الرابع : (ص : ١٨٠ - ١٨٥)

الظلام

في هذا المشهد يسمى الزوج بقدميه إلى «الزوج السابق» قربه وصورة المرآوية «الملعون» . ولكنه - كما سيقول هو نفسه في المشهد الثاني مباشرة - «يخطف ويمرر معه تحقيق غريب ويعذب ويسجن في الظلام زمنا لا يدري ثم يجد نفسه ملق في الخلاء (من المشهد الخامس ص : ١٨٦) .

ولتذكر ترتيب المشاهد مرة أخرى : أول المشاهد كان مشهد لقائه بالزوجة ، وعندما تصرف عنه يظهر للمعول محلا منارا مصيره للرتب ، فلا يخلو ويتم الزواج ، ويكون الفشل ، فيسعى هو إلى الملعون لمناقشته (ص : ١٨٠) .. وفي الطريق إليه وعند أول منعطف يضرب على رأسه ويسقط معنى عليه . وعندما يفتن يجد نفسه في ظلام داس ، حيث يعذب بالسياط عذابا مريحا وتلقى عليه الأشرطة المتتابعة حول علاقته - في المقام الأول - بالملعون وبزوجته وتنازل عليه السياط تحليلا له وعقابا له - أيضا - على ما يصيره مذهبه كذا . ويلاحظ أن

المشهد السادس: (ص: ١٩٩ - ١٩٥).

لقاء جليدي

يتسم هذا المشهد إلى شقين. يدور أولهما حول علاقة الشريكين وما حققاه مما من ثراء فاحش - أو - كما يقول الصانع - «ثروة لا تعد» ومع هذا الثراء الفاحش الذي جمعهما بطريق غير مشروعة، فهما لم ينسبا بعد أنهما يفتلان نفسيهما «بالطعام والشراب والتحف النادرة وأحواض الزئبق والحدائق والملاهي الليلية» (ص: ١٩٩) إنها جميعاً أدوات نسيان وطريق للهروب، وياله من طريق باعث للتكاليف في حقيقته رغم أن ظاهريه يوسى بغير ذلك. لقد فقدنا (فهما) - الآن - شريكنا، ووجهان لشئ واحد.. هو طعام الإنسان وقد حُجز عن الحب واتمس طريق الحروب والزيف والاحراج... .

أما الشق الثاني من هذا المشهد فهو لقاء الزوج - الصانع - بزوجته بعد أن يحدث بينهما الشقة.

هي هي لم تتغير. يعرفها ولا تعرفه يصفها بقوله: «لكن كمال مروع لا يحصل». (ص: ١٩٤). ونعرف من حوارهما ما يلي مزيداً من الضوء على الدلالة الرمزية لا تفصلهما، لقد غاب عنها دهرها، ولا يعرف أين كان هذا الدهر. وهي تحمله مسؤولية عدم الاتصال بها، وهو يزعم أنه قد استحال عليه الاتصال بأحد فقد كان «في الظلام». إنه عاجز عن الاستيعار بحقيقة مآل إليه حاله من اغتراب وفقدان للهوية. ولقد اضطرت الزوجة - إزاء هذا - إلى طلب الطلاق. وكلها رموز تتوافق وتتناق وتعتبر عما أصاب الزوج ودمر قدرته على استمرار العلاقة بالزوجة.

وحنما يطرح عليها - مرة أخرى - العودة إليه، فلديه ثروة لا تفقد تقول له إن ذلك: «غير ممكن». ولكنه يقول إن معجزة قد تحدث، وإنه ينتظر طليبا يتأكد معجزة في هذه الشئون، ولكنها تنصرف عنه. ولكن لاقد الشيء لا يعطيه، فيما يقال. لقد صار مريضاً في انتظار معجزة تعيد إليه ما فقد، تعيد إليه عجلة الزمن. ولكن انصراف الزوجة تعبر عن استحالة ذلك، كما لم لديه إلا ثروة غير مشروعة بلا شباب ولا قدرة على الحب.

المشهد السابع:

الطبيب العجيب (ص ١٩٥ - ٢٠٠)

ويجى الطبيب العجيب يحمل حقيبة وعصا غليظة، ويحمل أيضاً ملايح مطابقة للملامح الزوج عندما كان شاباً - الطبيب - إذن - هو - أيضاً - وجهه من وجوه الزوج. إنه - بهذا المعنى - طبيب نفسه، إذا ما أحسن الانصبات إلى هذا الجانب التي حاله من نفسه. لقد صار للزوج - إذن - حتى هذا المشهد - ثلاثة وجوه، أو ثلاثة رموز، وجهه مباشر هو وجه الصانع، وجهه شارب ملعون هو وجه تاجر الريايباكيا، وجهه ثالث طبيب هو الطبيب الشاب، بل لقد التقينا من قبل بوجهه رابع تمثل في الملبأ صلب الثوب، إنه وجه الضمير الداخلي الشديد العقاب، خصوصاً عندما تذكر أن للطبيب كان يطالبه -

أشد ألوان العذاب تدور حول علاقته باللعون، خصوصاً عندما يعلن أنها علاقة عابرة.

إن هذا العذاب كله يخاف المطلق، وكذلك الاختطاف، وهذه الأسئلة التي تصل غرابتها إلى حد بالغ العجب، خصوصاً سؤاله عن عمره بالنسبة المجرية وقوله - رداً عليه - إنه لا يعرف (ص: ١٨٢)، ونصحه أن يتجنب الكذب، إلى آخر هذه الفقرات التي تتضمن هذا السؤال «هل أفهم من ذلك أنك مصاب بالقسام في الشخصية؟». إن هذا السؤال من جانب معديه المجهول شبيه - في صياغته ومنطقه - برد زوجته عليه عند أول لقاء بينهما عندما تصف الاتحاد بأنه «مرض». إن هذا العذاب عذاب داخلي تدور رحاه في أعماق نفسه، ولنتعبره عذاباً مصدره الضمير، أو ذلك الجزء من الشخصية الذي يتطوى على بقايا ما هو صمى وإنجاني، يهدف إلى التثوير والتوضيح، ولكن الزوج سادر في ظلام نفسه وفي عوزها عن إدراك تلك الصلة بينه وبين الملون، إنه هو نفسه الملون. وسنجد أن هذا الاختطاف والتصلب والتحقين والظلام لم يُجَد، ولم يتحل بينه وبين السعى إلى للملون ليسبح نصيبه من اللعنة أقوى وأشد. والخيبوة والظلام والعذاب جميعها تعبيرات رمزية بارعة، تصور اغتراب الزوج عن نفسه وعن واقعه، إذ فقد القدرة على الحب وانفصل عنه ليواصل مسيرة التدهور والاعتماد.

المشهد الخامس:

لقاء الملون والتحاليف مع الشيطان

هذا هو المشهد الخامس (ص ١٨٥) ويذكر فيه للمرة الثالثة لقاءه بالزوج، بل إن الزوج يذهب إليه بنفسه، ويلقاها الملون مذلولاً فقد أصبح «لا لحم ولا دم هناك»، وأصبح أيضاً «كأنه خارج من قبر». وهكذا فقد مات الزوج القديم ولم يبق إلا شبح «بلاهي شكله الأدمي». كما لم يعد له علم بالزمن. «بمارة أخرى لم يبق منه شيء، مادي أو معنوي، لقد خرج من القبر شيء جديد، فاق نصيبه من اللعنة نصيب الملون نفسه. ومن خلال حوارهما يتأكد لنا أنها كيان واحد وأنهما اللغة تجسدت في كيان لم يعد بشرياً، إنها لعنة العجز عن الحياة - متجسدة - في صنعا ووجهها الإنساني - الحب. حلت اللعنة بالملون - تاجر الغلال السابق - عندما فقد القدرة على الحب، وهما هي تلحق الزوج - الصانع، فيترسم طريق صنعه - تاجر الريايباكيا. ومن حوارهما يتأكد لنا الطليحة الرمزية للزوجة. إنها المرأة والأفق والحب والحياة والاستمرار، إنها رمز تقي خالص للحياة في بقائها، وثقتها واستمرارها المتلق القياضي. ويتأكد ذلك عندما يؤكد لنا الملون أنها «ما المرعى». ويظهر الملون لها يقبه المجلس الفاضل إسمكان - أو ضرورة - أن يوجد هذا النموذج من الرجال، الصالح للتوافق معها.

ويستقل الحوار من البكاء على الحب الضائع ويحول إلى مشروع لكسب غير المشروع، ضرب من ضربوب النصيب والاحتيا، وكان هذا هو المعبر الحتمى للعاجزين عن الحب.

دوما - يقول الصدق ويصعب عليه عذابه إذا تصور أنه لم يقل الصدق .

الطيب - إذن - بعض ذاته . وبلغت النظر في هذا الطيب - الرزمي بالطبع - أمران ، فثقت المخالطة في قدرته على إعادة الشباب ، إذ يقول : « إن فائدة أفسر عليه من القصص » (ص : ١٩٦) ثم المعرفة بالإنفة الدقة والكاملة العمق بما جرده من الشباب ، فهو يعان للمريض أنه يبدد الضلّل الأكبر من شيا به في الظلام ، وأنه قد أهدر هذا الشباب مرتين ، الأولى عندما « قال إنه غير عليل » أي عندما أهدر حقه في الاختيار ، وامتنع عن ممارسة قدرته عليه ، والثانية عندما اعتبر البعد عن تلك القوة المجهولة - التي ألقى به في الظلام - غنيمة وسلاما - بل إن هذا الطيب يصل في عمق خدمه إلى نفس مقولة التحليل النفسي في الصحة النفسية ، عندما يؤكد لمريضه « وأصابعك ما أصابعك نتيجة عجز عبقري » (وهي نفس كلمات الزوجة إذ قالت : أكره في الرجال العجيز) ... « عجز في الحب والعمل » (ص : ١٩٧) . لقد أهدر شيا به مرتين ، الأولى عندما عطل قدرته على الاختيار (شجاعة الفعل) والثانية عندما عطل قدرته على الفهم . زاعما نفسه أن البعد عن فهم هذه القوة المجهولة غنيمة وسلام . وتتوالى معارف الطيب الشخصية ، فيعلن لمريضه أنه عرف عنه ضمن ما عرف أنه « رجل نصي » . وتكون آخر معارف الطيب « أن مريضه ساحر أيضا إذ استعاض عن الحب بالثروة ثم حول الثروة إلى طعام وشراب ونحش ... » (ص : ١٩٩) وهكذا تكتمل صورة الاغتراب وقد استحكمت حلقاتها حول المريض . ويقدم الطيب العلاج : التدمير الكامل لكل ما هو غيبي ، أي التدمير الكامل لكل رموز الاغتراب والتشويق وفقدان الوجود الإنساني الحق . الطيب هنا - أيضا - أقرب إلى الطيب النفسي والفيلسوف الحكم والفهمر اليقظ الراعي . إنه رمز لفرض الجهل والاغتراب . ويتصرف الطيب بعد أن حوّل التحف إلى خراب ، ولكنه يطالب مريضه بأن يصون شيا به بعد أن رجع إليه بمجبرة .

الشاهد الثامن

التشويق الكامل للزواج (ص : ٢٠٠ - ٢٠٣)

كان آخر ما قاله الطيب لمريضه - في المشهد السابق قبل أن ينفارده ، وقد أعلن أن شيا به قد رجع إليه - أن « يتظن له من فوره إذا حدثت مضاعفات غير متوقعة » . ويبدو أن هذه المضاعفات غير المتوقعة قد حدثت ، فقد ظل عاجزا عن أن يمسك بتلابيب شيا به المسرد ، ففي هذا المشهد يجده لأيزال أسير الماضي ، يردد « فاعلا بين الخراب » ، وقد أحس أنه لم يبق « إلا الفقر والفقر » . وهنا ينتهي إليه الصوت الأجي : « روبايايكيا » . إننا - هنا - بإزاء إسقاط لشعر داخل أو - قل - لحسن داخلي ، بما صار هو نفسه إليه ، إنه يسقط حكا داخليا على نفسه ويسمع متجسدا في الواقع الخارجي في هذا التناء . هذا التناء هو وصف له أو بالأحرى هو اسمه الجديد . لقد تجرد من كل وجود إنساني وصار شيئا « غير بشري » هالك تألف . وتتوالى وقائع هذا المشهد ، ويأتي التاجر ويكون لسانه الرزمي بالطبع - « أوقع زلازل في مسكلك » (ص : ٢٠١) - الدلالة التشخيصية لما أصاب كيانه ووجوده وحيوته .

إن مايلود من حوار بين الرجلين يلقى بمزيد من الأضواء ، فالطيب يتحول من ظاهرة فردية إلى حقيقة اجتماعية واسعة الانتشار . إن نفس الأمر قد حدث لتاجر الروبايايكيا ، فها معا يمثلان حالة استقطاب الطيب يشق بمجراحة فرويدية ، بما يشبه البئر والاستصصال . ومن يصعد ويستجيب يكسب له الشفاء واسترداد الشباب ، ومن يصعد يتحول إلى نفاية يتلقاها التاجر الذي أصبح أشبه « بالخانوق » .

وينتهي هذا المشهد بالنهاية الرمزية الصارخة لم تبق إلا تحفة واحدة . إنها الصانع - الزوج - المريض نفسه ، خاصة بعد أن قبض على شريكه في السوق السوداء . يؤخذ للعرض والبيع ويعان المقاومة ولا يستطيع كقطر واهن القبضات . إن التاجر - هنا - أصبح - أيضا - رمزا للتاريخ وحكم الزمن ، يعان نهاية الوجود البشري لهذا الخط من البشر .

المشهد الحادي (ص : ٢٠٤)

في سطور قليلة يختم الكاتب قصته بمشهد حافل بالدلالة . الرجل واقد بين الأشياء القديمة ، شأنه في ذلك شأن البالي من الملابس والأحوات المزلية . ويبلغ طريق النيل لدى هبوط الغيب ، بدأت القصة بشروق الشمس وتنتهي بهبوط الغيب ، شروق الشمس رمز للميلاد والقوة والبداءة ومعيبيا رمز حافل بمبديد من الدلالات : النهاية ، الأقول ، الموت ، الظلام ، بكل ما يجعله الظلام من شغشات الخوف والعجز والإثم والتدمر والوحدة والإدانة ، وانتظار العقاب ... الخ . ويستلم الرجل ويأتي المشهد الحادي . المرأة « حواء الخالدة » والحب والحياة والظفر ، وربما مصر الغيب الشابة في جنبها في شاطئه نيلها الخالدة عن رفيق الطريق والحياة ، أو إيزيس تبحث عن أوزوريس) ولتذكر حوارا دار بين الزوج الصانع والملعون (ص : ١٩٨) يعلن فيه الملعون أنه « كما أمكن أن توجد في هي الممكن أن يوجد هو » إنها أثبتت مجلدها ونقاها وبنتك اللؤلؤة تراقص فوق صدرها ، تحطف الأوبار ، أنها رمز خالص لكل ما هو إيجابي في الحياة . وهي تواصل رحلة البحث - ويرمز لها بالزواج والطلاق بلا توقف أو انقطاع ، هي شاطئه نيلها - عن الأمل ، لا يتسرب اليأس إلى قلبها فتوقف عن السعي والبحث . قد تكون نهايات سعيها محبطة ، لكنها تسير في الاتجاه المضاد لمر « الموت » ، حرية الروبايايكيا . « نصي » للزوجة تامة الغيب » .

ملاحظات ختامية حول هذه القصة

لعل قد وضع لنا أن النظر إلى مثل هذه القصة من زاوية واقعية موضوعية إما أن يضلنا إلى العجز عن فهمها أو إلى رفضها ، فنحن إنزاء صورة صحيحة لأمارة لا يمكن أن توجد على أرض الواقع ، « خالدة » محصنة ضد عواذي الزمن . وإلغاء الزمن - هنا - بالنسبة للمرأة يعبر عن أمرين ، أولا أنها رمز للمرأة خارج نطاق الزمان والمكان ، ويمكن أن تكون رمزا للحياة والرغبة والوطن أيضا . ولا يمكن تعدد الرموز هنا تناقضا بقدر ما يعكس تناقضا وتناقضا وثرا ، أما الأمر الثاني فهو أن

القصة الثانية «أهل الحوى»

هذه القصة هي الأولى في مجموعة «وأيت فيها يرى النائم» (وتشيل الصفحات من ٥ إلى ٤٧) وتندرج القصة حول شاب يتعرض لاعتداء وحتى في قبر منظم ، فيفقد وعيه ليقيم بلا ذاكرة فتلقاه امرأة عجيبة غريبة ذات قدرات خارقة ويطش لاحد له . ويعمل في دكانة للخردة تملكها وتسيطر عليه حائيتها ، وسط ثورة أبناء الحارة الخاضعين لسلطانها وحسدكم وتسلمه لشيوخ الزاوية يلقته من مبادئ الدين مايلذب فراثه الجاعة ويدرك شيخ الزاوية - وهو الآخر تحت سلطانها - أن المطلوب منه أن يُعده دهاً ، وتعلم أنه ليس الأول ، ولن يكون الأخير ، وأنها ستسلمه نفسها ، ولكنها أيضا ستفعله حتماً بلا رحمة (ص ١٧) ويغن الشاب بها ، كما نحن به ، وتلجأ المرأة «الحرافقة» إلى السحر مستعينة بساحرها ليسهل لها الأمر ، وتولد العلاقة «الغريبة» تدعو لخدمة مسكنها ويذهب وتبه نفسها وتقول له : «هذه الساعة أنت شريكى في البيت ووكيل فى الوكالة» (ص ٢٤) . وتبدأ رحلة المشق «الجنون» ويتكشف وجه المرأة الأتري خارق الأوتة والعتاء ، كما نعرف من سحرها أن «الغريب يطعمك والرجال يخنونك وشياكل حى» (ص ٢٥) وتتابع الأيام وتتوالى الفصول ، وتتجول العلاقة من الجنون إلى الهدوء فالقنود لتأق القطة - كما هو متوقع - في النهاية ويحدث هذا كله بسبب تحول دائم في شخص الشاب ، الذى يفقد قدرته (الجنسية) ويضيق في علاج هذا المعج ، فينشل بهلاج فقد الذاكرة ، وينتهى الأمر بالقطعة والمجر ، هجر المرأة الحارة الخالدة الخيفة ومجر الحارة .

التحليل والتفسير .

كما يشير العنوان ، ويوضح المعنى ، نحن إزاء قصة حب ، رجل وامرأة ، آدم وحواء ، ولكن القصة تحمل بعض ملامح شهريار وشهر زاد في «ألف ليلة وليلة» مع تبادل الأدوار ، فالمرأة هي الزميلة المخافة ، صحيح أنها لاقتل ، ولكنها كانت لا تتورع عن القتل ، إذ يقول مخلوف زينهم - الصديق الصديق الوحيد في الحارة الذى يحب الفتى - : «بعد الضرورة تزهق روح من يماندها» (ص ١٨) . أما الفتى فأشبه ، بعض الشيء ، بشهرزاد ، يتالك الحب ، ولكنه يلقى الهجر فيطرد من جنة المرأة الزائفة . في هذه المرأة (حبة الله) أنورة خارقة وشباب باق ، ورجولة قاسية ، وقوة عابدين من الرجال ، كذلك تنصف بالصلقة . إنها - إذن - كانت أسطورة الأوتة ، الذكرة ، القرة البدنية ، والسحر أيضا ، والسيطرة على «الذئاب» . نحن - هنا - إزاء صورة أولية لاشعور للمرأة أو ما تطلق عليه المحلة النفسية الفرنسية «جابريل ويان» تقبل الأمل .

Gabrielle Rubin : Phantasmé

من صنع خيال الإنسان ، تكونت عبر خيرات تاريخية بطول تاريخ الجنس البشرى كله . صورة أسطورة لاصح من الواقع الفرى المباشر والحاش ، فلا تنحصر لنطق الواقع وعبراته الفعلية ، أم جارة ، أم



صورة المرأة - على هذا النحو - تعبر عن صورتها الأولية archetype اللاشعورية صورة الأم ، في اللاشعور الذى لا يوجد لبعد الزمن فيه ، فالجهاز النفسى المتورب به إدراك الزمن وتسجيل مروره هو الأنا . كذلك ثمة وقائع أخرى لا يسبقها منطق الواقع الفيزيقي ، مثل اختطاف الزوج وتعليقه ، وبخاصة ذلك السؤال للغز عن عمره بالمجرى ، وما إذا كان ثمة فرق بين عمره بالمجرى وعمره باليلادى ، ثم سؤاله عما إذا كان ثمة مصابا بانقسام في الشخصية . نحن - هنا - إزاء لغة الرمز ولغة اللاشعور . والأمر بالمثل فيما يتعلق بالطبيب المحبوب الذى يعالج بأسلوب ظاهره «الجنون» ، إذ يصر بعصاه الغليظة تحف الزوج الخفية ، زاعما أنه يمد إليه شيابه بذلك ، وأيضا ذلك التشابه بين الطبيب والزوج المريض «عندما كان شابا» ، ثم نجد النهاية الجذافية لنطق «الشعور» وواقعه ، أعيد المريض سلعة للبيع . إن هذه جميعها تثيرات تستلهم لغة اللاشعور ولغة الرمز .

بقيت ملاحظة أخيرة حول علاقة الكاتب المبدع «الحرفية» بهذه الأمور . إن الكاتب المبدع يعبر ، والعلم يفسر . ولا يمكن أن تكون المعرفة العلمية لطبيعة اللاشعور مغلخا للإبداع والإحساس الأمر صنعة مفتعلة ، بل إن الإبداع يسبق الكشف العلمى بزمان ، لقد سبق سوفوكليس وشكسبير فرويد بقرن . ولذلك فالكاتب المبدع وثيق الصلة ببيان اللاشعور الفاضية يفتقر منها ويعبر بلغتها على نحو تفتاق دون تلك والعرق والعلمية .

وتكشف لنا هذه القصة في نهاية المطاف عن صورة المرأة - كما نعرفها - في أعماق اللاشعور البشرى خالدة باقية ، وتبهر بإبداع وحس نازل عن أزمة جيل بأسره ، عن عجزه عن الحب والعمل ، وهروبه وتشويهه .

بأنه - كما في الأساطير اليونانية القديمة - هذه الصورة شبيهة بصورة الزوجة في القصة السابقة ولكنها تنفوق في نوايلها وجسومها كما أنها تنتم بعض من السمات السلبية المتدنية . ولقي يطلق عليها في التحليل النفسي السمات الفنية الالتهامية .

ومادامت هذه هي صورة (المرأة - الأم) فلا بد أن يكون هناك توافق بينها وبين صورة (الرجل - الابن) . وهذا بالفعل ما عرفت عنه القصة بوقائعها ومصاغها ، وسوضح ذلك :

تنطوي أول عبارات القصة على وصف ورزي بارح ، لخروج الرجل من التبر - حيث وقع الاعتداء عليه - ومن فوجئه القوي دائم الظلمة زحف على أربع ، هذه العبارة تعبير رمزي عن الميلاد . القبر هو الرحم والظلمة هي باطنه . والزحف على أربع هو حال الوليد . بل إن الشاب (الوليد) - يزدحم في بطنه ويختلج المرض التنازلي ، ويترك أرواحه المظلمة تتلاقى في ذهنه ، أليس هذا هو حال الوليد ؟ ! وتقع هذه الواقعة صباح باكر ، مشرق بنور الربيع الصافي والحياء تدب متدفقة ، ثم يبدأ عاريا تمامه (ونحن نقول - عادة - حاركا ولدته أمه) . ويقت ذلك أنظار الآخرين ، وأول من يذكركم الكاتب من الآخرين المرأة (نعمة الله الفخري) . ودلالة الاسم الرمزية غنية من التحليل . أليست الأم أول تم الله على ولدها وأقربها إليه ؟ ألا يصنف عطاؤها بأنه «فجيري» بكل ما فيه هذا اللفظ الدارج من معاني السطاء بلا قيد أو حساب . وفي هذه الفترة ، نجد أن المرأة هي أول من ينظر إلى «الرجل - الوليد» بل إنها «تطرس» (ص ٥) في منقاره ، ويأتي أول أوصافها «جسمها العملاق» ليذكر - مرة أخرى - بجسم الأم بالمقارنة بوليدها . وهو جسم ساكن في «جلبابا الرجالي» . والسفلة والجلباب الرجالي ، سمات ذكورية رجالية ، وكانت يذاه متاصلين عليه وقادة للفرسة الإنجليزية في التحليل النفسي «ميلال كالين» ، «الصورة الوالدية المزدوجة» أي الصورة التي تجمع في لأشور الطفل بين الأم والأب معا في كل واحد .

ويخرج (الرجل - الطفل - الوليد) من جوف القبر المظلم لتلقاه الأبدية ويحمل إلى العيادة . ظاهر الأمر اعتداء غير مبرر ، وباطن الأمر ميلاد . ويخرج إلى الحياة بلا ذاكرة ، والملاذرة - كما هو معروف - هي التسجيل الذاتي للمخبرات والملاذات عبر الزمن . إنه - إذن - بلا مخبرات وبلا علاقات ، وبلا زمن ماض ، بل تلمح القصة إلى أن هذا الاعتداء قد خلق به من جانب «ذئاب القبر» الذين يأثمون بأمر المرأة .

جاء (الرجل - الوليد) - إذن - بفعل تحمل المرأة مسؤوليته وكما تعرض لحظر الموت سارعت المرأة إلى حمايته ، بل إنها تمنحه هويته ، واسمه ، وتؤكد أنه «أفندي» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «وإن مثله لايجري وراء غصنه» وتكون «نعمة الله» أول من يطعمه ، بل «وتتبع التهامه للطعام بسرير وحشي» ثم هو «بدافع من شعور نظري بالاعتنان يترج على الأرض غير بعيد من موقعها مستندا ظهره إلى جدار الركاة» (ص ٩) هاجر الوليد - إذن - يبادل أمه بما يجب ، إنه يستند ظهره إلى جدار الركاة - وهي صاحبها ، مثلا يستند الوليد رأسه على صدر

الأم بعد أن يقع . وبعد هذا الارتباط والتعلق تقدم «الأم» عطوة أخرى لتصل إلى - الوليد - من اسمه ، فلا يجب وعندما يعرض مثالبه (عبدون فرجة سلاخ الأكبر رمزا) عليها طرده بعيداً تبره ، وعندما يصفه بأنجون تلتق عليه اسما ، فتقول «إنه يدعي عبد الله» (ص ١٢) . وتتصل العلاقة وتطوّر ويكشف «عبد الله» هذا عن كل خصائص الطفل الجامعة في سنوات عمره المبكرة ، يكشف - بخاصة - عن ولع بها وشغف . ويبدو عكسها بفراف كالعواصف ، فلا تجد مقرا من «تلهبه» فهو «لا يبرح عن مولده إلى موضع غصب من جسمها» (ص ١٣) .

تعرض لحظر الموت سارعت المرأة إلى حمايته ، بل إنها تمنحه هويته ، واسمه ، وتؤكد أنه «أفندي» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «وإن مثله لايجري وراء غصنه» وتكون «نعمة الله» أول من يطعمه ، بل «وتتبع التهامه للطعام بسرير وحشي» ثم هو «بدافع من شعور نظري بالاعتنان وحسنا نجد تجرأ في هذه العلاقة الغريبة ، ظاهرها علاقة طفل بأم وباطنها علاقة عشقية شهوية جامعة ، لذلك نجد المرأة تستعين بواحد من «أتباعها» . تستعين بشيخ الزاوية ليقوم بحسابها بهذا «التلهيب» «المروم» المحدث ، تتحمل العلاقة لتأخذ شكل عشق سافر ، تبلغ قبتها «بالغاية» ، بكل ما يمتد هذا المصطلح في التحليل النفسي ، عندما تقول له صراحة : «ممكن في حاجة إلى الخدمة وقد اخترتك لذلك» (ص ٢١) والمسكن في التحليل النفسي رمز معروف للجسم ، فهي تختاره لإرضاء ترواتها . ويصف لنا الكاتب تحول هذه العلاقة ببراعة فائقة ، مستخدما الرمز بمعناه الاصطلاحي في التحليل النفسي ، ومستخدما مختلف أساليب التلميح والإشارة ، بل التصوير الصريح ، السافر المباشر أحيانا ، والملافة الجسدية الجنسية بكل مجموعها وجنونا . إن الصورة التي يرسمها لنا الكاتب لكنه هذه العلاقة الشهوية الجسدية تقم الدليل على أننا بإزاء علاقة متخيلة بالمعنى الدقيق لمصطلح التحليل . في التحليل النفسي فهو يصفها قائلا :

«وكيف نعمة الله عن محبة لانهية لإبداءها وفنونا وأنعمها ، ولانهية لقدرتها الخلاقة في إحداث المحورية وتفسير الطاقة» ويقول : «وتتعلق بها حتى الجنون وألمته مساعة الإحساس بالعوام والخلود» هذا الحديث عن محبة ، وعن قدرة خارقة وتعلق حتى الجنون ، وعن دوام وخلود ، يؤكد أن لنا بإزاء علاقة تتجاوز حدود الواقع وتقتسم حدود «التخيل» ليس هذا هو حال الرضيع والطفل الصغير بين خزان أمه وعلى كشفها . ولأن دوام الحال من المحال ، فقد كان حتماً ألا يترقب جريان الزمن . ويضيء الصيف وتلاسه أيام وتسلل الخريف ، وتغير نوان العواصف المتأججة» (ص ٢٦) ويحل محلها حديث هادي مرسوم بالاعتدال متحور من جنون الإفراط (ص ٢٧) وهكذا يصبح التناقض الجسم «فرحة للفرحة مرة ، وفرحة للمادة أو دفعا للشكوك مرات»... حتى «تسامل عبادته ما هذا الذي يحدث ؟»

وما يحدث هو أن تلك العلاقة العقلية البدائية بين الطفل والأم ، والتي تنتم بطابع «الصحاري» Freudian ، تأتي ، تجمع فيه وحدة تنتمس فيها الحدود المميزة بين الطفل والأم ، كما تنتمس فيها الحدود

طفل الإنسان هو الطفل الوحيد الذي يولد ناقص الفؤاد، والذي يستأنف هذا الفؤاد فربما الأم مصمدا عليها، مرفطاً بها. سموات وسموات. وطفل آثار هذه الرابطة بالية دائمة تفكك حيناً لا ينقطع. (رملقة الرجل بالرقية في رشدها لا يمكن أن تنصل عن علاقتها بها في صبر سجاته، أمضى علاقة الوليد الرضيع بأمه وبنديها، لذا يتخرج حسب الرضيع بحب العائش الرائد).

بقيت ملاحظة أخيرة. ألا تجسد هذه القصة الميلاد الثاني ! لقد كتب للفقير - كما يقول العامة - حُرَّ جديدي، وعاش حياة ثانية منفصلة عن الحياة الأولى وتتسالم في انفصلت حياته الثانية عن الأولى وما الذي فصله عن حياته الأولى، ما الذي وقع به إلى القيود وأوقعه بين أيدي ذئابيه وأسلمه إلى هذه التجربة؟ ما الذي حال دون استمرار حياته الأولى؟ لا مفر من الإجابة بأن أمرين معا. وهذا هو الأوب إلى الصواب. كانا وراء ذلك. لقد كان الفقير حارياً، يرب من ماضيه، إما لمسير نفس داخل - كما في حالات فقدان الذاكرة المرضية أو لصدمة فاق عتفاً وتجاوزت قوتها قدرته على الاحتمال ولكن يمكن أن يكون لتقصي قدرته على الاحتمال قدر من الإسهام في جعل الصدمة ذات تأثير حثيث. وهكذا تجتمع قسوة الخارج مع وهن الداخل وضعفه. إننا نراه ما يشبه النكوص - أي الارتداد بالغي الإكلينيكي - إلى مستوى مبكر من البر والارتقاء النفسي - ردة أو نكسة إلى نتائج الماضي الباكور واستسلام لها واعتراف من بانيها حتى يصبح استئناف المسيرة ممكناً، وحتى يصبح - في الإمكان - تحقيق تقدم ناجح، فهذا عبد الله يرب - ولعله يشير إلى جبل بأسره - إلى أحضان الأم، وأمة الأمن والأمان، ولكنها - أيضاً - ستد الأطفال وعلماً المتأخرين والقاصرين، وبذلك من قوى الإبروالارتباط بالحياة يكون القطام رغم القسوة والإحباط.

عقيب نهال على القصص

دعنا إلى اختيار هاتين القصتين أنهما تعرضان تلك العلاقة الأصلية والمعقدة، علاقة الرجل والمرأة، وتقدم كلتاها تلك الصورة التي يعرفها - جيداً - المشتغلون بالصالح النفسي للأدب الأولى، أو الأم بحروف التاج كما يقال، في صورتها المجردة الباقية العاطلة، تلك الصورة التي تمر منها الأسطورة وأغاني الحب وأحلامنا وتخييلاتنا اللاشعورية في كلماتها وخلوطها وجبروتها وقدراتها التي لا حدود لها.

في القصة الأولى كان كمال المرأة وعطودها يقابل حصر الرجل وقصوره. وفي القصة الثانية كان وجه المرأة الأم أكثر إيماناً في القدرة المطلقة والمجهوت، على نحو يتكامل ويتناغم مع صورتها لدى الوليد الرضيع، لذلك كان على ولده الله أن يتصور منها مع مرور الزمن، طلباً للذاكرة، أمضى طلباً للخيالات الاجتماعية الواسعة والشاملة وللحالات الاجتماعية الرجوة.

لقد عبرت هاتان القصتان - وقدمت كلتاها الدليل في الوقت نفسه - عن أعمق اكتشافات التحليل المتعلقة بالأشعور وتخييلاته وعلقاته العنصرية.

الفاصلة بينها - بما - كوحدة وبين العالم الخارجي. إنها علاقة أشد ما تكون إيماناً في البداية، من حيث معايير التفتيح والارتقاء. ولابد لتلك العلاقة العقلية أن تنقسم عراها بالتدريج، وأن يسبح بحال الوجود النفسي للطفل ليشمل جوانب العالم المتخيلة، إن وعيد الله الطفل الرضيع: بدأ يسمى إلى عالم أوسع وأرحب، وبدأ ينظر أول خطراته نحو الآخرين وبخاصة - مع غلوف زينه - الذي يرمز للأب الطيب، والذي يلقى الفت من نعمة الله بسببه والذي كان أول من تلقى الشاب - الوليد - بين يديه عند خروجه من القبر. وفي القصة يأتي ذكر عم غلوف (ص ٧) وسعادة الفقير بشفاه بعد ذكر الشوكة التي ساورته مباشرة بخصوص نعمة الله.

ونجد إشارة واضحة لهذا التحول عن ذلك التعلق «الانحصاري» بالمرأة، خصوصاً عندما تقول المرأة للفقير (ص ٣٢): «كنت في النار كالسائر». وهو هذا يسافر في النهار بعيداً عنها ويعود في الليل أسير حقله المظنون لها. ولكنها تحير مسيره هذا «أول إهانة تلحقها منه» (ص ٣٣) ونحن نبين من هذا الحوار براءة المرأة من التقصير. ويجدها أيضاً تهمته فتقول: «لكنك تجهل حول تساؤلات هائلة وهذا هو الحق» (ص ٣٤) ولكنه لا يحرم بحول تساؤلات هائلة. إنه شب عن الطوق وشرع في البحث عن هوية، إلى الذي إلى تبيين موقعه من العالم. ولكن ماضيه قوماً «مصرف المجهول من حياتك ذات يوم ومصرف تدم» (ص ٣٣)؟ أم هو المجهول من حياته بالفعل، أم هو المجهول من؟ إذا كان الأمر كذلك، وهو ما نميل إلى تصوره، فإن ما يسمى إليه الفقير - وكل فقير - هو فطر المجهول وفقر الاغتراب، وهو المخاطرة بالوجود تحقيقاً للوجود، وهو «المشروع» بالغي النفسي الوجودي كما يقول سارتر، عندما يرى أن الإنسان «مشروع» وأن جوهره هو ذلك المشروع الدائم والمستمر، الذي يتجاوز به الإنسان واقع وجوده الميولوجي إلى سعي إلى تحقيق وجوده الإنساني المتكامل، هذه هي المخاطرة التي قد نجح الماخرين إلى التدم، وتقوم الأقوياء إلى النصر الحق.

قصة الفقير - عبد الله - أو المجهول قبل أن يصبح عبد الله مع نعمة الله - هي قصة الإنسان في انتقاله من الوجود الميولوجي الحيواني الطبيعي، الوجود الآمن القائم بالثقة وأوامرها وتخييلات الجماعة (متعلقة حول نفسها، مما يجعلها تحمل في ثياها عقومات الممارولوت إلى الوجود الاجتماعي، الوجود في حضرة الآخرين. وفي الانتقال من علاقة نفسانية (المستطيل - الأم) إلى علاقة ثلاثية (الطفل - الأب - الأم). ويلعب دور الأب - هنا - للمرض الذي لا يستطيع مغادرة المخافة (والتي لا تبدو أن تكون رهاب الأم وامتدادها) إلا بعد أن يتقدم معه مصالحة، فتكون كلمة آخر الكلمات التي تصاحف آذان الفقير قبل مغادرة المخافة إذ يقول له: «في رعاية الله».

إن هذه القصة تعبر غميلي من أصعب ماضي أعاقك اللا شعور الإنساني بأسره، وتبين عن تلك العلاقة المعقدة التي يفرق بها الإنسان دون بقية الكائنات الحية الأخرى، أمضى تلك العلاقة الوثيقة بين طفل الإنسان وأمه - الخليفة الميولوجية التي لم يعد حوفاً عليل - الآن - هي أن

اشترقوا

أخي المسلم

هذه الجوهرية

وأبقها عندك لك ولعائلتك إلى الأبد

طبعة
فاخرة
بالذهب
مقاس كبير
٢١ X ٢٧ سم
مقاس ورط
١٤ X ٢١ سم
على ورور فاخر



أفخم
وأقن
طبعة
للقرآن الكريم
فتمهيد
كبير ورط
٨٥٢ صفحة

بموافقة الأزهر الشريف برقم ٢٦٩ ، ٢٨١

أمرت على
شراء نسختك
من

ثمان النسخة ٥٠ جنبها الكبير
ثمان النسخة ٢٥ جنبها للوسط
ومناسبة موسم الحج

تخفيض
٣٠٪

١٧/٥٠٠٠ جنيه للورط

٣٥ جنيه للكبير

فيصبح سعر النسخة

دار الكتاب المصري فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شايح قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤١٦٨ / ٧٥٤٣٠١ - والمكتبات الكبرى

كما يدرنك نخدم

- إعراب القرآن للشيخ محمد
- تحقيق: إبراهيم النسيبي
- كتب دائرة المعارف الإسلامية
- ١- الأندلس ٣- السيد
- ٢- أفغانستان ٤- علم الفلك
- تحت إشراف لجنة دائرة المعارف الإسلامية
- رحلة ابن بطوطة

- الكلمة والعلم الحديث
- مع تاريخ الكلمة ومناسباتها في العصور
- د. علي محمد طالع
- محمد خاتم النبیین
- تأليف: بهيم علف الزين
- تاريخ ابن خلدون
- ق ١٩٤٠ جلد مع المقدمة
- رحلة ابن جبير

DAR AL-KITAB AL-LUBNANI
Printers Publishers Distributors
Po. Box 3176 - Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone. 237537-254054
TELEX: KTL22865 LE

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasr elni, SICAIRI, EGYPT P.O. BOX 156
phone 742168-754301-744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT

القصة القصيرة

9

قضية المكان

ترتبط قضية المكان، شأنها في ذلك شأن قضية الزمان، ارتباطاً عضوياً ولبقاً بالأدب الروائي. فالأحداث، حتى لو كانت داخلية حميمة، تحتاج إلى إطار تدور فيه، وحيز زمني تشغله. وإذا نظرنا إلى الأدب الروائي من حيث الشكل فحسب، أفرقنا أن تطوره، نخل إلى حد كبير، في المكان الذي يحمله النص، أي طوله أو قصره. ومن هنا أطلق اسم «الرواية» على النص الطويل نسبياً - روايات تولستوي ودمتريفسكي طويلة جداً، في حين لا تتجاوز الرواية الفرنسية الجديدة مائتي صفحة -، واسم القصة القصيرة على النص المتفاوت الطول - قد يقتصر على صفحة واحدة أحياناً - لكنه لا يتجاوز الخمسين أو الستين صفحة عادة. وجدير بالملاحظة أن هذه التصنيفات لم تستطع إلا بعد فترة ساد خلالها الخلط بين القصة، والرواية، والقصة القصيرة.

سامية أسعد

يبحث بالنسبة لقضايا الشعر في الديوان الواحد. والسؤال الذي يطرح هنا هو: هل يتولى الناشر ترتيب المجموعة، أم أن الكاتب هو الذي يتولاه؟ قد يبدو السؤال ساذجاً لأول وهلة، لكنه يرتبط مباشرة «بوجهة النظر» Point de Vue كما يطرّحها النقد الجليدي. فدخل الكاتب لترتيب القصص بتسلسل معين، دلالة. قد يكون هذا التسلسل زمنياً، وقد يقوم على وحدة البناء - أو تشابهاً. وأحياناً، يأتي كيفاً اتفق.

يتكون إنتاج سليمان فياض من ست مجموعات: «عطشان يا صبايا» (القاهرة: ١٩٦١)، «وبعدنا الطوفان» (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨)، «أحزان حوربان» (بيروت، دار الآداب، ١٩٦٩)، «العيون» (بيروت، دار الآداب، ١٩٧٢)، «زمن الصمت والضياب» (بيروت، دار الآداب، ١٩٧٤)، «الصورة والظل» (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٦). هذا بالإضافة إلى «أصوات»، «الرواية القصيرة» كما سماها الكاتب، التي طبعها لأول مرة في بغداد عام ١٩٧٢. ويجرد ذكر دور النشر التي عرفت القارئ العربي بسليمان فياض، إن دل على شيء، فهو يدل على أن هذا الكاتب كان «الغريب» بالنسبة لوطنه الأصغر، مصر. والغريب اسم أطلقه الكاتب على الشخصية الرئيسية في إحدى قصص «وبعدنا الطوفان». كما أنه جعل الحكاية التي أهدت رغبنا في نبني الطفل الذي لفقت أمة في «جناح استقبال النساء» تطلق ذات الإسم «غريب»، على الوليد المرفوض.

والمكان في القصة القصيرة له أهمية خاصة، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث. ومن ثم، يتحتم على الكاتب أن يمس اختياره، وأن يصفه بإيجاز يقدر الإسكان، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل. هكذا يصف سليمان فياض - ولسوف نطبق الدراسة النظرية في هذا المقال على أعمال سليمان فياض القصصية - المستشفى الذي يقع فيه «جناح استقبال النساء»:

«كان المستشفى غارقاً في الظلام.. ويات من المصير أن يشرق أحد، من غير أهله، طرقات حديقته الكبيرة للترعة، دون أن يفضل طريقه. وكانت تحيط ببناني المستشفى العديدة، مصابيح كهربية متناثرة، لكن ضوءها كان خافتاً في الظلمة الكثيفة، ولكثيرتها لم تعد تهدي سائراً. ومن يجري النيل الضيق أمام المستشفى، انبثقت تريق الضفاف، ما زداد صمت الليل رهبة وسكوناً. بينما كانت النجوم تريق قريباً من حمامات الأشجار، في سماء رمادية ضيقة. وبين أوتة وأخرى، كانت ترقق سيارة ليلية فوق الكورير الضيق، ثم تتحدر يساراً، كانت الطريق للمعد الحظي، دون أن تطلق نغماً واحداً..» («وبعدنا الطوفان»، مجموعة، ص ٩١).

ولعل مكان النص أول ما يستلفت النظر في القصة القصيرة. فلقد جرت العادة على جمع القصص القصيرة في «مجموعات»، كما

الوحيد. وحتى هؤلاء كانوا قليلين جداً، فمعظم أولاد البلدة كانوا بحبوته، وكانوا يتصايحون فرحاً عندما يرونه: «عم علي:» «عم علي:» «جئت يا عم علي؟» «قل لنا حكاية يا عم علي». وكان هو يضرب يده في جيبه، ويخرج أوراناً من الكرتة، ويوزعها عليهم، واحدة واحدة، في مداعبة» [والأعرج]، في «عطشان يا صبايا»، ص ١٤٥.]

وكثيراً ما يجد سليمان فياض إلى تقصيص نص القصة إلى مشاهد Sequences - يحمل كل منها رقماً. وغالباً ما يعكس تتابع الأرقام تطوراً في القصة، أياً كان نوعه. وهنا، نلمس إلى أي مدى استطاع الكاتب أن يحيل من القصة القصيرة، على اختلاف أطوالها، رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد، ولا تخلو مع ذلك من إحدى دعائم القصة القصيرة، ألا وهي النهاية المفاجئة وعنصر التشويق. ويجدير بالذكر أن النهاية عند سليمان فياض ليست مفاجئة، بمعنى أنها نتيجة منطقية لتطور الأحداث والشخصيات.

قصة «ويعندنا الطوفان» تتكون من عشرين مشهداً:

وصف لدار «علي»، وحوار بين علي وزوجته يتضح منه أن الزوجين فقيران لا يمدان حتى الطعام الذي يقوم بأود أولادها. يخرج علي إلى الحارة.

عرش للصدقة التي تربط بين علي ومنسى، ويحل هذا الأخير مشكلة صديقه ليوم واحد بإرساله طعاماً إلى داره، ثم يوصي علي بالذهاب إلى أخيه عليوة المرائي.

محاول علي أن يقترب ربع جنيته من عليوة، لكن عبثاً بمحاول. يصرف علي بعد أن يقول لطوية: «ولولا أن منسى صديق، لولا أنه أشرك، لأحرقت لك ذكائك هذه، بكل ما فيها من جاز». («ويعندنا الطوفان»، ص ١١).

زوجة علي، سميحة، على علاقة بممدوح ابن الحاج عليوة. بمحاول ممدوح أن يستغل حاجتها هي وزوجتها إلى المال لإطعام أطفالها. تقاوم سميحة، وتكلف ممدوح بإبلاغ زوجها أن الفطور ينتظره. يوضح من وضع علي في القرية:

«فكر على أن شباب القرية يريدونه الآن، ليضحك معهم وتؤكد لديه الساعة أنهم يريدونه دائماً كي يسلم، وأنهم سيخشيون داخل عيونهم، لو أنه طلب من أحدهم قرصاً» («ويعندنا الطوفان»، ص ١٥).

يخجل الشيخ بجلول الذي يسكن المقابر ويكنى بالملمم بدلاً من القرش، ويستجيب بكل ما طارده الأولاد وهم يلعبون:

«... ياخجل على... ياخجل على...

وصاح على غنم، كصاحته، دون أن يبرح مكانه:

«... جاي بولد.. جاي». («ويعندنا الطوفان» ص ١٨).

يُكَلِّف علي ونقل شوال أرز، ويقرض للأمر، أملاً في الرزق. انتهى حل من الهممة التي كُفِّت بها، وفي طريق عودته، يتم رائحة رماذ:

في مجموعة «عطشان يا صبايا»، التسلسل الزمني، فيا عدا قصة «النداهة» (١٩٥٨) التي كان من المفروض أن تسبق قصة «عطشان يا صبايا» (١٩٥٩). وفي مجموعة «ويعندنا الطوفان»، قدمت قصة - زمناً - على أخرى، إذ كان من المفروض أن تسبق «جتاح استقبال النساء» (١٩٦٣) «الغريب» (١٩٦٤). أما قصص «أحزان جزيران»، فتجذب بينها وحدة الموضوع، وكما هو واضح من العنوان، يعكس على هذه المجموعة ظل النكسة وآثارها. ولا شك أن تشابه الفكرة - القرين والظل - هو الذي جمع بين قصتي «القرين» و «الصورة والظل»، وإن ضمت المجموعة أيضاً «الفلح الفصح»، حيث يتمكس الماضي على الحاضر، على المستوى الزمني.

وفيما يتعلق بتسلسل القصص في المجموعة الواحدة، نلاحظ أن قضية عنوان المجموعة قد حلت بطريقة تصفية إلى حد ما، في حالة عدم تدخل الكاتب. فلكد جرت العادة حل إطلاق اسم أول قصة على المجموعة. لكن، من الصعب أن نتصور أن الكاتب لا يتدخل في الأمر. وتدخله لانتاج المجموعة بقصة معينة - أولاً - أنه يفرد لهذه القصة مكانة خاصة، وثانياً - أنه يجعلها توجه المجموعة، ومن ثم القارئ، وجهة معينة. بعبارة أخرى، القصة الانتاجية تغطي نمط المجموعة، سواء كانت مأساوية، أم كوميدية، أم واقعية، الخ...

وإذا رجعنا إلى مجموعات سليمان فياض الستة، وجدنا أن الأولى «عطشان يا صبايا» والثانية «ويعندنا الطوفان» تخضمان للقاعدة العامة. لكن المجموعة الثالثة «أحزان جزيران» -، والرابعة - «الصورة والظل» -، والخامسة - «العين» - لا تبدأ بالقصة التي تحمل عنواناً. أما المجموعة السادسة «ومن الصمت والفضيب»، فتحمل عنواناً يجمع بين عنوان قصتي: «الصوت والصمت» و «الفضيب». لا شك أن تفسير كل هذا عند الكاتب نفسه، لكن المتأكد لا يسهه إلا أن يرجع أن الكاتب أراد أن يبرز هذه القصة أو تلك، وأراد من خلالها أن يثير القارئ معه في وجهة معينة، من خلال منظور هو. ويجرد اختيار كلمات مثل «الصمت»، «الفضيب»، «الأحزان»، «زمن»، «جزيران»، «سيرة بنا - نحن القراء» على طريق الألم، والقتل، والحزنة، الخ...

يتظم نص القصة القصيرة طرق متنوعة لها دلالتها. وتوزيعه على الصفحة الواحدة وبين الصفحات لا يتفصل بحال من الأحوال عن مضمون القصة وبنائها ذاته.

أحياناً، يتكون النص من وحدة لا يفصل بين مكوناتها أي شيء سوى الانتقال من فترة إلى أخرى - مثال ذلك «الصوت والصمت» -، وأحياناً يتكون النص من وحدات بينها فاصل، مثلاً في «الإنسان والأرض والموت». والفاصل هنا لا يتلو من المعنى، فهو يدل على تطور الحدث، أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، أو تغيير المكان، الخ... وتلاحظ أن العودة إلى الزمان الماضي أو التطلع إلى المستقبل نص يضعه الكاتب أحياناً بين قوسين يجيزهما عما عداه:

«منذ سنين، عندما كانت سافه الجني سليمة، كان يجام أولاد الحرام الذين يحاولون ضربه شارعاً عكازه، وهو يجعل على سافه

إن تتابع المشاهد ، على هذا النحو ، وترقبها يجعل الانتقال من مشهد إلى آخر أقرب إلى تنكيك السينما . والأرقام - هنا - تنصل بين المشاهد وترتبط بينها في آن واحد ، فهي تؤكد الانتقال ، وفي الوقت نفسه تجعل المشهد الذي تعلن عنه ينطلق من عصر جاء ذكره في مشهد سابق . أي أن الرقم والساحة البيضاء - هنا - إشارة مادية إلى التغيير وترابط الوحدات المكونة للنص في مجموعه . وربما كانت هذه الفواصل أقرب إلى الموسيقى التصويرية التي تصاحب الأفلام السينمائية وتؤكد بالصوت متابعه عن الصورة .

ولعل إيثار سليمان فياض لهذا التنكيك هو الذي جعله ، في قصة «القرين» ، يرق بالأرقام التي تعلن عن المشهد جملة تلخص المشهد ذاته . ففي هذه القصة التي يمثل نصها تسعا وثمانين صفحة - هل هي قصة قصيرة أم رواية قصيرة ؟ لن تلج في هذا الموضوع - ، أربعة وعشرون مشهداً يسبقها جميعاً نص ليونسكو يقول :

«القرين» ، ذلك الحلاله الفاض الذي في الداخل ... من ذا الذي يهاجر بالدهول فيه ؟ ويتقدم النص بهذه الصورة توجيه لقراته . لكن هذا التوجيه غير مباشر ، مادام الكاتب يستشهد بكلمات أتمر . وتشير هذه الكلمات بوضوح إلى الطريقة التي يجب أن يقرأ بها النص ، وهي قراءة نفسية في المقام الأول : «الداخل» ، «يهاجر بالدهول فيه» ، أي أن هذا التقديم التزام فسخي من قبل الكاتب ، بالإضافة إلى العنوان طبعاً ، بالحدث من شيء معين - وقد يحدث ألا تكون هناك أية مطابقة بين العنوان والنص ، على نحو ما عهد إليه يونسكو نفسه في «الغنية والصلابة» ، حيث لا نرى أية منفية ، ولا تذكر حتى كلمة منفية - هو القرن . وتشير هذه المناسبة إلى أن تيمة «القرين» سبق أن حظيت باهتمام الكاتب ، الذين نذكر من بينهم الفريد دي موسيه في «الليالي» ، وجي دي موباسان في قصته المهرولا *le Hérault* ، وألفراند أفره الذي جعل منها أساساً لنظريته في المسرح .

فلنا إن كل مشهد في «القرين» يبدأ بجملة وروم . وإذا أخذنا الجمل الأربع والعشرين التي تسبق المشاهد ، وجدنا أنها تشتمل جميعاً على كلمة القرن ، باستثناء مشهد واحد - رقم ١٨ - الذي ذكر فيه بكلمة «الشيطان» ، ونذكر في هذا السيل المثال من بين هذه الجمل : (٥) كيف أوشك قرين أن يدهش بمداخلة للاستجداء بأمرأة ؟ (١١) كيف تعرفت إلى القرن في نهج مع الموز والميج والتيلد ؟ (١٤) كيف رأيت القرن حياً ينظر من قف باب ، وعروفاً بلا رأس ، ولا شعر ، محشواً بالبر ، (١٩) كيف صدقني القرن ، وأوقعني في مغب مع رجل طيب ؟ (٢٤) قرين يخرج لي لسانه ، ويدفعني إلى جنون هادئ

وإذا كانت قصة «ويعدا الطوفان» يذكّر أرقاماً يتصاعد معها الحدث نحو الذروة ، فإن «القرين» تذكر أرقاماً تعلن عند مشاهد لا تتدرج ولا تتطور نحو ذروة ببينا ، اللهم إلا ذلك «الجنون الحاد» الذي يأتي ذكره في تقديم المشهد ٢٤ ، أي أن القراءة هنا قراءة أيقية أشبه بتوحيات على تيمة موسيقية واحدة هي القرن . فنحن في هذه القصة أمام مجموعة من المشاهد أو اللحظات ، وضع بعضها إلى جانب البعض

«وفكر أن ثمة حريق ، فجلب العربة بأذنيه ، وظل يعلو عموماً . وكان يفكر : «هذا يحدث في قرين» ، «ودار بخاطر أن اليوم يومه ، وأنه رجل القرية دائماً في ساحتها الضخمة» . «ويعدا الطوفان» ، ص ٢٢

« يصل على إلى القرية ، ويدرك أن الحريق في مكان حلوة الذي سبق أن تمى له أن يحرق ، ويأت مؤكداً أن الحريق صار يهدد القرية كلها » «ويعدا الطوفان» ، ص ٢٢

تضخ مشاعر منسى نحو أخيه حلوة أمام الكارثة ، فيقول متشعباً لبت النار تأكل بيت أخيه لتظهره من الحرام الذي هو فيه . يستبعد الجميع بعل غيم :

«كان منسى خائفاً في قلبه من النار ، ويراميل الجاز ، لكنه إذ سمع الحاج رجب يستبعد بصديقته كما يفضل الشيخ بجلول ، زادت نضاض قلبه وراح يتطلع حوله باحثاً عن حل غيم . ثم راح يصرخ وهو يشق الزحام منادياً على غيم . وتذكره الناس فرأوا بتادونه : أطفالاً ، ونساء ، ورجلاً ، دون أن يارحوا الحارة أو ترتفع أمينهم عن ألسنة النيران . » «ويعدا الطوفان» ، ص ٢٤

« يلى على غيم نداء الناس : «جاء ياولد ... جاي ، ها هو مع صديقته منسى يبدآن العمل ، ويحاولان إزلال إرميل الجاز التي تهدد بيت القرية كلها . يحاول على أن يخرج اليربيل الأخير من المكان ، لكن :

«واليربيل يهاجر فوقه . أحس أن ثقل العالم وظلامه ييطان فوقه ، فأغضى عينيه في رأس . وتدفقت دموعات النار والجاز ، وغمرت رأسه وصدره ويطنه ، ففرق من أمهاته : ... آ ... » «ويعدا الطوفان» ، ص ٢٨ .

« جبا يحاول على غيم أن يطفى نار جسده بالله . ويدرك الجميع أنه قد فارق الحياة ، ويدرك منسى أن أولاد صديقته قد صاروا أمانة في عقه .

« يزور منسى قبر صديقته ، ويكتب على شاهده بقلمة من الجير : «هناك ينام صديق على الذي مات بدلاً من قرينه . » «ويعدا الطوفان» ، ص ٣٤ .

لأنت قلوب الناس ، ويدعوا يطفون على أولاد على غيم ، لكن ذلك لن يدمم ...

« يتأكد ذلك عندما يطلب منسى من أخيه حلوة معاونة أولاد ذلك الذي مات لاختاذ ذكاته وماله .

« يدرك منسى أن سميحة على وشك السقوط تحت إخطاح حاجتها إلى المال ، فيعرض عليها الزواج ، وتقبل بعد تردد .

« القرية تذكر على غيم بالخير الخ ...

ونفس الإطار الجغرافي: مصر. وهكذا يتضح معنى العنوان الذي يبرز العلاقة بين « الصورة والظل »، إذ يصبح الفلاح الفصيح الذي يعيش في القرن العشرين ظلاً لسلفه الذي عاش من قبل؛ وتكسب القصة - الظل مجازاً في القصة - الصورة بنفس التزييب والتسلسل للأحداث، مع تغيير طفيف في أسماء الشخصيات، وبعض التفاصيل. وإذا قمنا بالنظر في المصوعة، وجعلناها تحت مكاناً متخيلاً في إنتاج سليمان فياض. فمنها يبرز فكرة التماثل *reflet*، والازدواجية *double* في القصص الثلاثة التي تتكون منها، فالقرين أصل - أم صورة؟ - لكل منا، والقصة التي يلعب دور البطولة فيها، إلى جانب البطل الأصلي، تمكس الصراع بين طرفين مترابطين، إلى أقصى حد، صراعاً داخلياً مكانه ومسرعه النفس البشرية. في حين يفتن الصراع الداخلي في « الفلاح الفصيح »، وتصبح العلاقة بين الصورة والظل علاقة خارجية، شكلية، مع الإبقاء على الترابط من خلال التشابه.

بعد حديثنا عن مكان القصة في المصوعة، وعنوانها، وتقسيماتها، وعلاقة هذا بالبيئة، والقارئ، نتقل إلى مكان آخر، مكان القصة القصيرة في حد ذاتها.

القصة القصيرة لون من ألوان الفن الروائي. ويتميز هذا الأخير بذكر أماكن خيالية، حتى لو كان الكاتب واقعياً - فلويز في « مدام بولاري » مثلاً - أو حتى طبعياً - إميل زولا في « جيرمينال » مثلاً - والقارئ هو الذي يتخيل هذه الأماكن، ويبينها كيف شاء، ويحاول أن يقرأها بتلك التي يعرفها في الحياة والواقع. أي أن مسرح أحداث الرواية أو القصة القصيرة هو عيال القارئ فصب. في حين يحتاج الفن المسرحي إلى تجسيد المكان في الخشبة. ولابد من ذلك التجسيد لكي تصبح المسرحية مسرحاً ونخرج إلى حيز الوجود. ولقد قيل في هذا الصدد أن عتبة المسرح فراخ يجب أن يملأ بالديكور. والممثلين، والإكسسوارات، على اختلاف أنواعها. وبعد هذا التجسيد من عيال المخرج يتخلله مكان الأحداث.

لذا، يجمع القاص بحرية طرق تلك التي يجمع بها الكاتب المسرحي. فهو حر في اختيار المكان أو الأماكن التي يتخلل منها عيال القارئ. وإذا كتب القصة القصيرة، وجب عليه، مع تركيزه للحديث، وتركيزه المكان، إذا جاز القول، حيث أن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالباً ما تكون سريعة موجزة. ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل.

مكان القصة القصيرة، إذن، مكان عيالي يتخذ أشكالاً عدة. وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه. والعلامات التي يحملها تدل على الشخصية، سماتها ومهنتها وفتحاتها الاجتماعية، وسلوكها، الخ....

أحياناً، يمكن تحديد موقع ذلك المكان جغرافياً. فالقرية التي تعتبر المكان الغالب في قصص سليمان فياض قرية « مصرية ». والنص يحمل من العلامات ما يساعد القارئ على تحديد موقعها في مصر، في

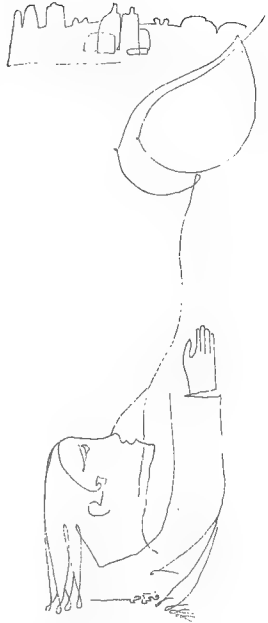
الأحرى، في مكان واحد، مكان نص القصة، وتعالج موضوعاً واحداً: الصراع بين الإنسان وقرينه صراع يقف بالإنسان دائماً على شفا المواجهة، مواجهة الجنون. ولعل بناء القصة، للمغنى إلى حد ما، هو الذي جعل الكاتب يعمد إلى تقديم كل مشهد بمجملته لتوضيحه. من الناحية الظاهرية، يكاد يكون كل مشهد وحيدة مستقلة. وإن كان الراوي يظل شخصاً واحداً يستخدم ضمير التكميل:

« ألبس له، وبسيه، أقنعة، بعد أقنعة، تعلمت كيف أصنعها واحداً بعد آخر، أنسجها في قانية، وأرديها في ذات القانية، وأغريها قناعاً بعد قناع، حسب الظروف، ثم أفاجاها تنسقط كلية، حين يصرخ علي، وينضب، مدعياً أن غضبه لأجل وحدي، مظهراً الحجل مني، وقد صرنا وحيدين، فيساقط القناع ويتلاشى، وتصبح كل الأختمة الأخرى، إما واسمة، ولما عسقة، كالأحجار، والحجل، فأضيق بنفسي، وبه، لأني تهاولت أمامه، واستسلمت له كطفل.

طفل؟ من الطفل فيها؟ أنا؟ أم هو؟ بل من الآخر فيها بالنسبة للآخر؟ ويعوت بجرته؟ أينما الأصل وأينما الصورة والصمدى والظل؟ من يأكل ويشرب، وينام ويصحو، ويفرأ ويكتب، ويتزوج وينجب، أم من يستفيد من ذلك كله، ويحطى بأبناء آخرين وأحفاد، بفضل، بل بجنون، ووقوع في المص، لأجل الكرامة، كرامة وجود ذلك الآخر تستمر، وتتصاحف؟ (الصورة والظل، ص ١٤).

إذن، يتحدث الراوي أحياناً عن تجربته الشخصية مع قرينه، لكنه يتحدث أيضاً عن مجارب أشخاص آخرين عرفهم والتمس بهم الأمر، في أغلب الأحيان إلى الجنون. أي أن الذات هنا، ذات الراوي - البطل - الداخلية، وذات الآخرين - الخارجية. والمكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور والاشعور، والداخل والخارج. والفضل بين المشاهد التي تروي التجربة الذاتية والمشاهد التي تروي تجربة الآخرين انكاس شكل واضح للحد الفاصل بين الداخل والخارج وفيها عدا هذه الموهومات العابرة الخاصة بمكان النص، تشير إلى أهمية هذه القصة التي تستحق أن تقرأها دراسة دقيقة متعمقة - ودراسة المكان دراسة تعتمد على التحليل النفسي واعدة للغاية -، نظراً للفكرة التي بنيت عليها، والطريقة التي عالجها بها الكاتب، في شكل وأسلوب مبتكرين.

وفي « الفلاح الفصيح »، نجد نصين متتابعين يفضل بينهما فارق زمني قدره أربعة آلاف عام، ويبرز الكاتب هذا الفارق بالعنوانين اللذين أعطاهما للنصين، فالعنوان الأول هو (أ) قبل أربعة آلاف عام، والعنوان الثاني (ب) بعد أربعة آلاف عام. لكن الفاصل الزمني يربط بين النصين، ويدل على الاستمرارية، استمرارية الظلم وطلب العدالة والنجاة بها. ولقد عمد الكاتب إلى تذكير قارئ من ذلك الذي تسم به المحاكاة التكبكية *Parodie*، حيث لا يفهم النص الساخر إلا بالرجوع إلى النص الأصلي. والقصة الأولى تنور أحداثها في مصر الفرعونية أشبه باستشهاد طويل للقصة الثانية التي تدور في مصر الحديثة، لاسيما أن الكاتب يشير إلى أن صاحبها شخص آخر، جوستاف لوفير. وهنا، يرتبط الزمان بالمكان، ولا تفهم القصة الحديثة وتكسب منها الحقيقة إلا من خلال القصة الأولى التي تعالج نفس التمه في نفس المكان



وكما يجيل كتاب القصة القصيرة إلى تحديد أوضاعه «طابع محلي»
 Couteur locale على حد قول الرومانسيين الفرنسيين ، عليه ، يميلون
 أيضاً إلى حذف كل ما يمكن أن يحدد المكان . ولقد صمد سليمان فياض
 إلى ذلك في قصته «على الحدود» ، التي تستحق الوقوف عندها قليلاً .
 فأحداث هذه القصة تدور عند الحد الفاصل بين مكانين لا تعرف عنها
 إلا أنها يقطن في بلدان متجاورين . وعند الحدود ، وقف الحارسان
 الجنوبي والشمالي ، وأخذ كل منهما ينظر إلى بلد الآخر : «في الجنوب ،
 كان هناك جبل غرطوطي أجرد ، يرتفع عالياً ... وكانت تلال جيرية
 وصخور حجرية وزبداء صفراء . وكان جبل من الحجر الوردي ، بدت
 في مواضع كثيرة منه فجرات تسطع حمرة الحلافة تحت الشمس . وفي
 الشمال . كان هناك تل بازلي واطي ناحية الغرب ، وأرض حمراء
 متراصة تكسوها الحشائش والأشواك . وكانت هضبة عالية تنتثر في
 نواحيها أشجار عديدة ، وينبت من ناحيتها صوت لا يتوقف»
 («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٠ - ١٠١) . وعبر الحدود يبدأ حوار
 إنساني بين الشمال والجنوب المتجاورين ، وتتشأ بين الحارسين صداقة تصل
 بين الطرفين المتواجهين عند الأسلاك الشائكة . ومحاول كل منهما معرفة
 الآخر ، الإنسان . وعلم كل منهما بالعيش في بلد الآخر . فالحارس
 الجنوبي يقول : «وددت طول عمري أن أعيش في بلاد بها مياه
 وأشجار» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٣) ، في حين يقول الحارس
 الشمالي : «أنا ملئت الحياة بين المياه والأشجار . إنني أحب حياة
 الجبال ، وخاصة هذا الجبل الأحمر» («عطشان يا صبايا» ، ص
 ١٠٤) وترشدنا بعض الملاحظات إلى تحديد مكان هذين البلدين ، فأحد
 الحارسين يلبس «ببريه» في حين يلبس الآخر «لبدة مزركشة» ، لكن
 يتصلر إطلاق اسم معين على أي منهما . ويبدأ الحارسان في التفكير في
 اجتياز الحدود ، رغم الأوامر العسكرية ، عندما يقول الحارس الشمالي :
 «هل يمكن أن نحجزوا الشمس هنا بهذه الأسلاك ، فيصبح عندها ليل
 وعندكم نهار؟» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٨) ، ويرد عليه
 الحارس الجنوبي قائلاً : «هل تستطيعون منع عصافيرنا وحمامنا من التزهة
 في جبالكم عند المصير؟» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٩) . لكن
 الانتقال بين البلدين يحرم كل الحارسين ، وإن كان مباحاً لللبية
 ومافيا : «لو حاولت أنت أو أي واحد من بلادكم أن يمر هذه
 الأسلاك ، فسوف تقتله ، أو نودعه السجن» («عطشان يا صبايا» ،
 ص ١٠٩) . وتقرى كليهما فكرة بعبث : «ماذا لو عبرنا الأسلاك ،
 وجلسنا معاً ، تصور ، حراس حدود دولتين يحترقان قوانين الحدود
 ويتصادتان مع بعضهما ، ويأكلان ، تصور ذلك .» («عطشان
 يا صبايا» ، ص ١٠٩ - ١١١) . وهنا ، لا يسمع القارئ إلا أن يذكر
 أروفيوس ودخوله مملكة الموتي ، والباب الأربعين الذي يحرم دخوله على
 البطل أو الطلة في الأساطير والقصص الشعبية ، وسأني وجم - في
 مسرحية أرتور آداموف «ماوراء الحدود» - الذين يموتان عند الحدود
 وهما يحاولان الحرب من الرأسمالية الأمريكية ونظامها الفاسد ، البغ ...
 فيمرر الحد الفاصل بين مكانين ، إذا كان محرماً ، لا بد وأن يعاقب . وهو
 يعاقب دائماً ، عند سليمان فياض ، بالموت . وفي النهاية ، يفضل
 الحارسان أن يقتل أحدهما الآخر بدلاً من أن يقتلها الآخرون . ويحاكي

«النشأة» ، نجد إشارة إلى الساقية ، وهي البجعة التي تلوكه بفكيها
 جذبات من التين المخلوط بالفلول ، وشجرة السط ، وأحواض الأرز ،
 وشجرة التوت ، والفتوات ، ونحوها «النشأة» التي يعرفها كثيرون
 من سكان القرى في بلادنا ، أما بيت مكارى ضحية «النشأة» ،
 فيصفه الكاتب بقوله : «ودارت حياء في القاعة» . كانت جدرانها مطلية
 بالطين ، وكان يتصاعد فوق الفرن دخان القلعة كشرط تتأوج نهايته
 مع نسمة غير منظورة .. وأصوت لأصوات الدجاج والحمام والديوك ...
 («عطشان يا صبايا» ، ص ٣٩) . لكن هذه القرية التي يتعرف عليها
 القارئ المصري بفضل الملامات التي ضمنها الكاتب النص ، تنفد
 مصريتها كلما تطور الحدث ، وترقى إلى مستوى العالمية . ولا ترتبط
 بمكان معين .

ورجلها، واختلالاً للتوازن. لذا، يعيد الكاتب هذا التوازن إلى مكانه عليه من قبل. والحظة التي يختارها هي تلك التي يحرق فيها الحاج محمد زرع نبوية، فخر هي أن تنتم:

«قامت، وتناولت حلبة الكبريت، وبذلت خرقة بالبرق، وشاقت من ضوء الصباح، وضعت الباب.. كان الجرن ملياً بمحصول القمح، ينتظر الدارس... وتلصقت نبوية حواشيها، ثم وضعت الخرقة في أكبر كومة، وأضعت عود ثقاب في الخرقة. وأسربت عائلة بجلاء شاطئ المصرف الصغير، وانحازت في طرقات القرية» (عطشان يا صبايا، ص ٨٦).

الأرض - إذن هي موضع الصراع، والصراع نفسه يدور عليها، وينتهي أيضاً عليها؛ فدمارت نبوية تقتل وسط الحقول، بينما احتجأ رشاد الذي يابها للحاج محمد بين عيدان الليرة، ونمو نبوية بسبب الفدان - وإن كانت هناك أسباب أخرى - وهي تقول لقاتلها: «خذ أرضي. خذ الفدان. الفدان والبقرة. سادف من قبلك. ابني أمين ارحمني!» (عطشان يا صبايا، ص ٩٥) لقد حاولت نبوية الخروج عن تقاليد القرية، كما حاولت أن «تخرج» من بيتها، حيث مكانها الطبيعي، وتقدم بدور غير ذلك الذي جعلته لها القرية. لكن خروجها جزأه الموت، والموت هنا، على عكس ما يحدث في القبر الملقق الأعمى، يأتي في مكان مفتوح، وسط الطبيعة، ومن ثم يتحول الموت الرمزي للمكان. وإذا رجعتا للنوع، وهو يدخل إلى القصة. وجدنا للمكان الذي تدور فيه أحداث القصة بعداً تاريخياً؛ بل أسطورياً. فذكر اسم يوردا وكلمة الضحية يعود إلى زمن المسيح، ومكان آخر يوسع دائرة المكان إلى أبعد مدى، ويرقى بالقيمة من: الحلة، إلى العالمية.

وفي قصة «عطشان يا صبايا»، نجد عنواناً يعنى عن محد مصمم وهو القرية المصرية، مرة أخرى. مادام الجميع يعرفون أن هذه الغارة مطلع أغنية شعبية مصرية. والعنوان هنا يميز العنصرين اللذين ينفرد عليهما القصة، وهما البطش وصغر السن. لكن أبعاد القرية تنقلنا على مستوى الواقع، ويصبح البطش البيت الكبير، بيت العائلة المهجور، محور القصة بخلاف بيت الأب، الحاج علي، وابنه الشيخ عبد العال حول بيع بيت العائلة وهدمه، إذ يريد الابن بيعه لأنه ضيق سحالي... ولحار أرض... وتمايل. البيت يخوف أهالي الحارة... والناس يقولون إن سكانه ضاربت وأرواح... والعيال والنساء... يخافون. يطعنون من الحارة... ويخافون يدخلوها بعد الصلاة، والناس قالوا لي أكلتمك عطشان تهده... وأكثر من واحد منهم قالوا لي إنهم مستلدين يشتره (عطشان يا صبايا، ص ١٦). لكن البيت يمثل بالنسبة للأب شيئاً آخر، إن العلاقة بينهما قديمة وثيقة. هل لأن تحت كثر: «البيت ده تحت كثر... تبوه البيت ده حشيت لنا ولأولادنا لما الألوان يؤون» (عطشان يا صبايا، ص ١٧) وأول فاس حشيت على طوية في البيت ده حشيتون على رقبتي أنا... وإبقوا تعالوا هلدوه (عطشان يا صبايا، ص ١٧) وينتهي الخلاف، محور القصة، بانتصار الأب، ويقع البيت واقعاً.

النص حركة الانتقال من أحد المكانين إلى الآخر، «ومعهم طوال القصة الحد الفاصل بينهما. فالجمل موزعة على الورقة البيضاء توزيعاً ثنائياً متساوياً: جملة أو رد أو فقرة من الحارس الجنبى ويلد، وجملة أو رد أو فقرة من الحارس الشمال. وكما يتلاحم الحارسان في صداقة إنسانية رائعة، صبر الحشود، يتلاحم النص في الأجزاء التي يمرى فيها الحوار، ويصبح العنوان، والمضمون، والشكل وحدة متكاملة متجانسة العناصر متقنة البناء.

وسواء تحدث المكان أو أصبح لا مكان، نراه يتسع تارة، ويضيق تارة، ويفتح تارة، ويغلق تارة. وهناك من القاد، أمثال جاسون باشار، من تحدث من جدلية الملقق والمفتوح. وعن اتساع المكان إلى أقصى حد أو انحصاره من جسم الإنسان. ولكل هذا معناه الرمزي المستمد من الخيال الإنساني. فكما كان المكان ضيقاً مطلقاً، ارتبط بهما غير مستعبدة كالسجن، والقبر، والموت. وكما اتسع وانفتح، كان رمزاً للحرية، والحياة، والانطلاق. وغالباً ما توجد علاقة بين ضيق المكان وانغلاقه، وانفتاحه واتساعه.

وأبعاد المكان في قصص سليمان يفاش متباينة الشكل والمنى، وإذا استتبنا المكان الأكبر الممثل في الوطن والأرض، ككل، رأينا أن أحداث هذه القصص غالباً ما تدور في القرية، التي تختلف، من حيث الحجم ونوع الحياة، عن المدينة. فالقرية، وإن كانت مكاناً مفتوحاً، منتقلة على نفسها، على سكانها، على عاداتها الراسخة، على صراعاتها الداخلية التي تدور، في أغلب الأحيان، حول «الأرض». ولزيد من الوضوح، نشود عند قصة «يوردا والجوار والضحية»، حيث يلعب المكان دور البطل.

في إحدى القرى، تسكن نبوية، الأرملة التي تمكك فداً وبقرة، ويريد أن يتزوجها رجال القرية - ومن بينهم الحاج محمد - طمعاً فيها تمكك: «عندما مات [زوجها]، أصبح هم كل رجل في البلدة أن يتزوجني، يتزوجني من أجل الفدان والبقرة. حتى المتزوجون منهم يارشاد، حتى الذين يملكون أفندي عديده. حتى أنت» (عطشان يا صبايا، ص ٧٩)، ويريد رشاد، الذي يزعم أنه يحبها، أن تكذب له الفدان الذي تمكك «بيع وشراء» لكي يتزوجها، لكن، نبوية ترفض، لأن لها ابناً لا تريد له أن يكون «أجيراً»: «أفهمي يارشاد. عندما بكير، ويتزوج. عندما نموت أنا وأنت... هل يصبح أخوه منك يملك أرضاً، وهو لا يملك شيئاً.. لا يملك أبداً؟» (عطشان يا صبايا، ص ٧٨ - ٧٩)، فالفلاح يطمح بامتلاك الأرض. ومن ثم، يصبح المكان الأمل، والرغبة التي يدور من أجلها الصراع بين الشخصيات. وطرفا الصراع - هنا - رجلان: رشاد والحاج محمد، من ناحية، وأرملة، نبوية، من ناحية أخرى. والمرأة في القرية تحمل مكاناً قانونياً بالنسبة للرجل، وأوشكت نبوية أن تنسى أنها «أرملة»: «إني أزرع الأرض منذ عامين وحدي، والكل يعرف أنني أسكك المهرات بيني وأحمك الحمار، وأطلق البقرة في الساقية» (عطشان يا صبايا، ص ٨١). ويصير تمسكها بأرضها نوعاً من الثورة على تقاليد القرية،

قناطير من اللآلئ والياقوت، وأحجار اللاس، ولم يحتمل جسدها كل هذه القرحة التي تعانها، فاحمرت بشرتها البيضاء، وشمرت بصداع خفيف... ثم نزل عليها الدم، لقد جاءها الحميم، وعرفت الدنيا، وعلى سطح الأرض دُخِرَ الناس، وشعروا بأنهم يحتنون لقد بدت ساحة الدار تنضيق وتنضيق، وانطبقت الأرض المقصوة، ودرات تحتها الصبية للمسكنة، وأخذ الناس يتدافعون من المحل في قسعة الباب، وراسوا يمشون عن المغرب، ولكن لم يكن له أثر ما، وصمروا صوته في سماء القرية، يتردد رهيبا مدويا كأنه يرن في جنبات مهد أملس الجدران: «لقد جاءتني الحليصة... لقد بقيت هناك أكثر مما ينبغي... لا تبتحوا عنها، لقد تفلخت ساقها بالدم... لن تنفروا عليها أبدا... لن تمشي مثلكم، ولن تموت مثلكم... سيفتح الكثر مرة ثانية عندما يمين الأوان ويدور الزمان...» (عطشان يا صبايا، ص ٢٢ - ٢٣).

إذن في الحلم يتبع البيت المهجور ويصبح القرية بجزاعها. وبانتهاء حلم، وبإتلاخ الأرض للصية، يعود الحاج إلى - ونود معه - إلى واقع السرور. أي أن العلاقة بين البيت والقرية والواقع والحلم، علاقة «جدلية». في واقع القصة، تؤكد أم الصية المودودة للمنى الرمي للبيت الذي تحول إلى قبر يسدها كل المناظر، لأن القبر لم يبق على الخارج: لقد دفنت الفتاح في الأرض، بعد أن أفلت الأبواب من الدناخل، حتى قُبِرَ الباب، سدته بالطين. ولأنك أن الصية الطاهرة التي تحيط إلى القبر، إلى بطن الأرض، صورة من أتهيجوا التي دفنت حية مثلها. ويؤكد الكاتب هذا بقوله إن أحدا لا يعرف إذا كانت حية أم ميتة. هذا البيت إذن وعد بالسعادة ومقبرة مؤقته، لأن الكثر سيفتح ثانية عندما يورن الأوان، مرة أخرى. لكن البيت المفلن ظل على صلة بالخارج عن طريق الجسر الخشبي الذي يصل بينه وبين المنايا، حيث خديجة الشابة التي بلغت الحلاصة والمشرين، ولم يطلب بعدها أحد بعد. وإذا وصل الجسر بين المكانين - المكان المهجور، حيث الحية الميتة والمكان الأهل بالسكان، حيث خديجة - يصل بين امرأتين، أو بالأحرى بين جسدتين، وتلاحظ أن جسد المرأة مكان يرمز، بكثير من الأحيان، إلى الأرض ذاتها، ولقد دال على ذلك حلماء النفس خاصة، إن جسد الصية، وكذا جسد خديجة طاهران، لم يقر بها رجل، لكنها متسلطتان إلى لئاء: «عطشان يا ما»، هكذا تقول الصية بعد إتلاخ الأرض لها، وإلى الحب، تقول خديجة في أغنيها الحزينة:

عطشان يا صبايا ملوني على السبيل
عطشان والليل في بلادنا واليه حصدنا كسر
عطشان يا صبايا ومسدومي مجلن

(عطشان يا صبايا، ص ١٠ - ١١)

وعندما تنفي خديجة، تصعد إلى سطح البيت ويجلس «عند حافة السطح على طرف الجسر الخشبي الممتد فوق الحارة، بين بيتها والبيت القديم الحزيب» (ص ٩). والأرض مثل المرآتين عظمى تطلب لئاء: «أرض فسحة، عظمى، مشتقة، كل شق فيها تتيب في جوفه ساق

هذا على مستوى الواقع. أما على مستوى الرمز، فجعل سليمان فياض هذا المكان أجمل المعاني وأبقاها، مستوحيا الخيال والقصص الشعبي، بل الأسطورة. فبيت العائلة هذا كثر، كما قال القرني الذي جاء إلى قرية «س» ذات يوم: «في اليوم ده نزل البلد واحد مفرى... لابس اسود في اسود... حتى عمت كانت سودة... وشه أسود من الليل المتكرر... وعينيه في رأسه كانت بطمح زى فصوص النار» (عطشان يا صبايا، ص ٢٠). ويؤكد هذا العهد الأسطوري السياق ذاته: قصة البيت يربوا الأب لحفيده القرب إلى وجدانه وقلبه. هذا الكثر ليس ماديا، وإنما معنى مجرد فهو الحفر الذي سيم البلدة كلها: «أنت عندك كثر... كثر يحل العالم ده كله... ياكل ويشرب زى الشوات. الكثر ده في بيتك...» (عطشان يا صبايا، ص ٢٠). وكما يحدث في الحوادث وألف ليلة وليلة، يؤون أوان فتح الكثر، بواسطة المغرب والصية لبنة جد جد الحاج على ولقد انحدرت الصية لأنها علواء طاهرة لم تمسها الأيدي ولم يصيبها الدنس: «الكثر ده مش سيفتحه إلا واحدة من دمك... واحدة ماشفتش الدنيا، ولا عرفت رجالة... ولا حاضت مرة... والواحدة دي بتك اللى من حلمك ودمك.. وأنا حاضت الكثر أنا وبتك... لأن الأوان آن... ودارت دورة الزمان... واسم عيلتك وبتك مكتوب في اللوح...» (عطشان يا صبايا، ص ٢٠). وكما يحدث في القصة الشعبية، يضع المغرب لتحقيق كل هذا شرطا يكاد يكون مستحيلا: الشرط أن يشتري الأب «كل الأرض»... وتغلبا كلها ملك البلد... وكل الناس تاكل فيها وتشرّب وتعيش في الثبات والثبات... وعقلوا حسيان ونات» (عطشان يا صبايا، ص ٢١).

وبينا كان الحاج على في «حالة نصف واحة»، أي وهو في حالة بين الحلم واليقظة، رأى يميني خياله الشرط يتحقق والخير يعم القرية كلها، في لحظة مصطفاة. لقد رأى:

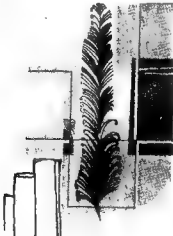
«جموعاً حاشدة، وسعتها جميعا ساحة البيت المهجور، فبقدره السحر وحدها، أصبحت ساحة البيت المهجور في مثل ساحة القرية بجزاعها كلها. كانت تنتظر أن تنشق الأرض. وكانت الصية والمغرب يقفان وسط الجميع الحاشد. وكانت الصية تلبس ثيابا بيضاء. حتى جلدها كان أبيض كالشمع... كان الجميع في حالة رجل: الأنفاس مبهورة، الرغبات كلها ماتت، القلوب كلها منضبطة تحت ثقل هائل تنتظر لحظة الفرج. كأن أم العالم تلدني تلك اللحظة، والكل ينظر وليدها يطل على الدنيا بوجه جديد... وهاجأة انشقت الأرض.. وبان سلم من الرخام رافع الصنع لم تر مثله عتيان. وصاح الكل صيحة واحدة. وراحت الصية البيضاء تحيط السلم بخطوات ثابتة كالملكة الصغيرة في لباسها الأبيض الحلو، وتقيب ثم تحقن تحت الأرض... كان عليها أن تصعد بجفنة من الكثر، «سنة واحدة» وبعدما يصبح الكثر مباحا للقرية كلها، لكل من يشاء أن يحيط إلى الأرض، ولكن الصية طالبت غيبتها، ولم تحتمل أن ترى كل هذه الكثر، فراحت تجرى هنا وهناك، تلمس بأصابعها المرغفة وتحقق بعينيها المبهورتين في

كيف يتناثر اللعبة - الشيء التي يمثل أفضل تمثيل في المكان لغزو مكان الضخم واحتلاله . وكما يبق على فكرة الصراع - وهي أساسية في القصة القصيرة التي تعتمد على الحدث - يبقى على العلاقة بين المكان والقيمة السلبية . فلوحة الشطرنج تقضى على صاحبها ، وتقضى به إلى الموت ، لعدم استطاعته الابتعاد عنها .

ويضيق المكان إلى أقصى حد في القصة التي أعطت عنوانها للمجموعة المسماة «العيون» هناك ، يقتصر المكان على عين الإنسان ، والمين مكان أساسي يظل منه الإنسان على العالم . لكنها أيضا تنعكس العالم ، وكل مايشتمل في النفس البشرية ، وكأنها مرآة . أي أنها المكان الذي ينقل ماق الداخل إلى الخارج : الحب ، الحقد ، الرغبة ، الإصحاب ، الاستمزاز ، الخ ... ولطالما احتلت مكاناً مرموقاً في كافة الحالات : الدين ، حيث قال تعالى «ومن شر حاسد إذا حسد» وللأشهر الجحاشي والمعتقدات الشعبية ، ولقد اختار سليمان فياض اعتقاداً سائداً في مصر ، وآسيا في القرية ، بأن «العين الصفراء» عين شريرة مرتبطة بالحسد . العلاقة بين المكان والشر باقية إذن ، وممتاعها ، في قصة «العيون» أن العين ممكن للحسد ، تلحق الأذى بمن تنظر إليه وينتهي حدثنا عن القصة القصيرة والمكان هنا ، لأن التعمق فيه ، في كافة الاتجاهات ، يحتاج ... إلى مكان .

المراجع

- Sami- Ali : «L'Espace Imaginaire», Editions Gallimard, 1974.
Bachelard (Gaston) : «La Poétique de l'Espace», P. U. F., 1974.
Nouvelle Revue de Psychanalyse, «Le Dehors et Le Dedans», Numero 9, Printemps 1974, Gallimard.
Godene (Rene) : «La Nouvelle Francaise», Paris, P. U. F., 1974.
Isaacharoff (Michael) : «L'Espace et La Nouvelle», Paris, Jose Corti, 1976.
Charles (Michel) : «Rhetorique de La Lecture», Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.
Baudrillard (Jean) : «Le Systeme des Objets», Denoel - Guenther, 1968.



رجل ... أحواد خضراء أصبحت خطياً يأساً ... كيزان الذرة والقمح لم تعرف الميلاد أبداً مياه الترع جفت ... آبار عديدة تناثرت في قيعان الترع الناضية ، لأماء فوسيا شعر واحد ... حوله ألف قم وألف لسان ... شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالرمل ... يبحون عن حبة قلع ... الدنيا كلها فرن ينصهر فيه الكل ... الكل ... وهي ... الصبية الصغيرة تصرخ تحت كل شئ ، وفي قلب كل قاع : عطاشانة ياما «عطشان ياصبايا» ص هـ

هكذا نتقنا «عطشان ياصبايا» بين الحلم والواقع ، بين البيت المهجور والقرية ، بين البيت والمرأة والأرض التي ترمز إليها ، بحركة الشخصيات في أماكن أسطورية يمكن أن يفك رموزها الإنسان ، أبنا كان .

وعادة مايرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المظاهر والأحاسيس ، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية ، فهناك أماكن «مهيبة» هي بمثابة المرآة والملاذ ، أهمها البيت ، بلا شك ، رغم أنه مكان مغلق . وقد يقصر هذا إشار الكتاب ، والشراء خاصة ، للطبيعة ، على مر المصور . وهناك أماكن «مكروهة» ، عادة ما تكون مثقلة ضيقة ، يشر فيها الإنسان بالاختناق ، واليأس ، عاده ما تكون هذه الأماكن السجن الذي تتباين صوره ، قد يكون السجن مكاناً للأسر بمعنى الكلمة ، وقد يكون سجن النفس البشرية ، أو القبر الذي

يكون عادة تحت الأرض ، أو الحجرية التي ، يمكن أن تكون الميلاد ومكان الموت في آن واحد . ولاتبالغ إذا قلنا إن الغالبية العظمى من الأماكن التي تدور فيها أحداث قصص سليمان فياض ، واسمة كانت أم ضيقة . مفتوحة كانت أو مثقلة ، ترتبط بمشاعر وقم سلبية ، وآسيا الموت والشر ، ففي قصة «وبعدنا الطوفان» يمتدح دكان طليوة باعتباره مكاناً حل فيه الحرام ، مادام طليوة يعيش على الربا . لذا ، كان لابد من النار لكي يتطهر من الدنس الذي يود متس أن تتطهر منه القرية كلها . وفي «الغزو» يموت أبو السعد وأم السعد في عشبات التي تحترق أيضا . ونلاحظ اتجاه الكاتب إلى النار ، وهي عنصر مظهر شأنه شأن الماء . هناك نثر بشوب حياة الزوجين : مالا الذي يغفلانه عندما يهدمان عشباتا بجوار المعهد الديني ، ويرجلان أثناء الصيف . لكن الكاتب لايفسر لنا الغز : أما الصبية ؟ عطشان ياصبايا ؟ قبلتها الأرض لأنها «حاضت» ووقدت طهرها .

بعد القرية ، والبيت نجد - ضمن أماكن أخرى - ، في قصة سليمان فياض «كل المولود يموتون» مكاناً يمثل الصدارة ، متشلاً في لوحة الشطرنج التي يرتبط بها البطل - ويظل أسيراً لما إلى أن تقتله ، إذا جاز القول.ولقد بين اتجاه حديث في النقد أهمية الأشياء . لا في حياتنا فحسب . وإنما في الأعمال الأدبية أيضاً . وقد ذكر ، بين من اهتموا بهذا الجانب . من الكتاب ، جورج بيريلك G. Perce واهتمامه بالأشياء ولوحة الشطرنج مكان محسوس ، مرق يدور فيه أيضا صراع بين طرفين . لايد وأن ينتهي إلى خاتمة ، أي أنه مسرح قتال بمعنى الكلمة . مادامت اللعبة تنتهي بموت الملك . هكذا نرى أن سليمان فياض يركز على مكان معين في القصة ، لكنه ، هنا ، جعله ضيقاً إلى حد كبير . وعرف

في القصّة القصّية

«إن هدف الفن هو إعطاء صورة حقيقية للحياة»
موباسان^(١)

ينظر موباسان إلى العالم بعين مفتوحة شرهة ، ومحاول أن يصف ما يراه ، ولكن تظل حاصية الفنان الحقيقية - في نهاية الأمر - قريبة قدرته على الاختيار ، فلوهر ليس دور الصور الفوتوغرافي - الذي ينقل الواقع - فالحسن لابد أن يقص عن فنه كل ما لا يخدم الصورة التي يريد أن يقدمها . ذلك ما فعله موباسان ، فاستطاع أن يصل بطن القصة القصيرة إلى الشكل الكلاسيكي^(٢)

يعتمد فن موباسان القصص - إذن - على دقة الملاحظة ، لذلك نرى كثيرا من الوصف الدقيق في قصصه . وهو يختار نماذج من بين الناس البسطاء في الغالب ، من الفلاحين ، والعمال المهوورين ، هؤلاء الذين تتشابه أيامهم ، وتتركز . وأهم مصادر شخصياته تتبع من ريف نورمانديا ، حيث يروي العامة على المقاهي الأفاضل الحروب ، ويثرون بالحكايات الخرافية المنتشرة في المقاطعة .

وإنسان موباسان إنسان دائم الفلق ، ترقفه أشياء دنيئة . لا تبدو على السطح شخصياته ليست تلك الشخصيات الهائلة المستريجة ، لكنها تحمل في داعها مجموعة من العواطف المتنافسة المتأججة . هذا هو موباسان في عالمه القصص .



- ١ -

غيرها ، فكل لفظة لابد أن تكون موسية . ولها دورها . تماما كما هو الشأن في الشعر^(٣) .

وعلى الرغم من أن موباسان كان رافضا لمرض آرائه الفنية ، إلا أن مقدمته لرواية *Pierre et Jean* تحتوي الكثير من الأفكار التي آمن بها ، فهو يرى أن الواقعية في القصة هي أن تتجنب في «الإيهام» بالواقع ، ولا يأتي ذلك إلا بالتنبع المنطق الطبيعي للأحداث ، وليس نقل الأحداث كما هي . يقول موباسان : «إن تحكي كل شيء ، فذلك أمر غير ممكن ، لأنه يلزمك جلد كامل لكي تروي ما يحدث لشخص واحد في يوم واحد ..»^(٤)

إن القصة القصيرة - بشكل عام ، وكما يبدو من صفة «القصة» التي تتصف بها - لا يمكنها العزل أو القصر فحسب ، فإن تكوينها وإيقاعها ذاته متميزان . فهي عادة ما تتكون من أحداث قليلة : حدث مفاجئ ، لقاء بلا غد ، حفل ، مرض قصير .. الخ ؛ وهي تصور فترة زمنية قصيرة في حياة أبطالها ، ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثفة ، تنبئ بإيجاز عن ماضي الشخصية ، وتخطط لمستقبلها . وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوضوح ، والفن هو ألا تقول إلا ما هو ضروري . وكل هذا يحصل صفة التركيز أساسية في الموضوع أي في الحادثة وطريقة سردها ، أو في الموقف وطريقة تصويره . ويبلغ التركيز إلى حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها ، أو يمكن أن يستبدل بها

الشخصية تمانى أشد حالات اليأس ، فإن الوصف الدقيق الماهر ينسبا بؤسها ، ويجعلنا لا نملك سوى أن نمجب بفن موبسان القصصى . وهكذا تأتى المفارقة الغريبة : شدة الهللك بالواقعية ودقة وصف الواقع ، تبعد الواقع نفسه عن الذهن . وهذا الرأى يحتاج إلى مناقشة حقيقية لأن فنية الوصف لا يمكن أن تمنع التجاوب مع موضوع النص ، فالوصف ليس سوى أداة يستعملها الفنان لتوصيل الصورة التى يقدمها للقارئ .

حقاً ، إن موبسان عندما يصف فهو يصف من الخارج دون محاولة الدخول إلى النفس البشرية ، ولكن الحركة تتم تلقائياً من الخارج للداخل : تكفى بضع إشارات خارجية ، ويضع لمسات ، حتى يتعرف القارئ على ما يدور داخل الشخصية ، وإن ظل الوصف حيادياً دون تدخل من الكاتب ، وهذا مما يجسب لموبسان لا عليه .

ويعتمد فن موبسان بالدرجة الأولى على حاسة البصر ، فقد تعلم من فلوير الذى رعاه ، إذ كان صديقاً لوالدته ، لور موبسان ، ولم يتخل عنه أبداً . علمه فلوير كيف ينظر إلى العالم ، وكيف « يأكل العالم بعينه »^(١٧) ، وهكذا فعندما ينظر موبسان إلى العالم ، يتدخل العالم فى حياته :

« الغابة كلها تحت بصرى ، إنها تتلألأ فى كيانى ، تفرقنى ، تسيل فى دمايى ، حتى إلى أقصى ألى أنهما ، ويعنى بها داخل ، فأصير أنا نفسى غابة ! »^(١٨) .

ولكن رؤيته الشمولية هذه لا تجعله ينظر إلى العالم من حل ، ولكنه ينكب عليه بتفاصيله الصغيرة ، فيعطي صورة شديدة الدقة ، شئ يمكن ألا يبدو بها بالنسبة للقارئ .

ولا يرى موبسان أنه من الضروري أن يكون الشئ الموصوف جميلاً أو هاماً ، لكن يتوجب على الكاتب أن يعنى به ، ولكن من الممكن أن يكون جزئية بسيطة لا تلفت نظر الإنسان العادى ولا تثير اهتمامه . وهنا نذكر خطاباً أرسله موبسان إلى أحد أصدقائه يقول فيه :^(١٩) « إن الكاتب الذى يهوى وهو يمدنى عن حصاة ، أو جدم شجرة ، عن فأر أو عن مقعد قديم ، سيكون جديراً بعد ذلك بأن يتصدى للموضوعات الكبرى » .

وكما يبرع موبسان فى وصف خشونة الفلاحين^(٢٠) ، وطبقة العمال ، وبنات الهوى^(٢١) ، والفقراء والمقهورين ، فقد قدم للقارئ مسخافات الطبقة الراقية ، وثقافة حياتها ، فهم لا يبتغون سوى التسلية ولوعلى حساب كرامة الآخرين^(٢٢) . لقد وصف الطبقة الراقية ، والصالونات الباريسية ، بلدت البراعة التى وصف بها طبقة الفلاحين : ينسحق موبسان على الشئ الذى يريد أن يصفه ، وينظر إلى - كما لو كان عجزاً يعانى من قصر النظر - ثم يصفه ، متحاشياً الاستطراد والتنايعات . وكان يؤمن بأنه^(٢٣) : « أياً كان الشئ الذى نريد أن نقوله ، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعل واحد يحرره ، وصلة واحدة تفصله ! وعلى الكاتب أن يعبر من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة ، وعبارات شائعة ، وكثيراً ما كان موبسان

ويعتبر موبسان حرص الواقعيين الطبيعيين على الهللك « بالحقيقة » أمراً طبيعياً ، ولكن الحقيقة الجردة تختلف فى نظره عن الحقيقة الفنية ، فالواقع يسطر أمام البصر آلاف التفاصيل التى لا جدوى لها فنياً ، ولكن الفن اختيار ، وعلى الفنان أن يبتقى ، فيفضى عن كل ما لا يفيد موضوعه ، ويميز بقدرته الفنية ما يجذب الصورة التى يقدمها . فهو لن يعطينا صورة للحياة ، بل رؤيته الخاصة للواقع كما يراه ، ولذلك تبدو الحياة متميزة فى عين كل فنان ، إذ لا تنكر الحياة تحت عين كل كاتب ، بل للأدب الحق رؤيته الخاصة والذاتية

وهكذا تتميز رؤية موبسان عن معاصريه ، فعل العكس من المدرسة الطبيعية - التى تتجهد القارئ فى تتبع الأحداث بمشهد من التفاصيل التى لا جدوى منها - نجد أن قصصه تعطينا الإحساس بالبساطة والوضوح والتوازن . فهو يبدأ - عادة - بعرض المكان : حوش ، سوق ، حديقة ، صالون ، حان .. الخ ، ثم يضع شخصياته فى هذه الأماكن ، موضعاً ببعض اللامسات ما يمثل كل شخصية ، ويتطرقه عدة كلمات تنبئ عن مكانتها الاجتماعية . كما تنبئ - عادة - عن بعض العيوب الخلقية التى تعيبها مثل الجشم ، أو الجبين ، أو الشعر ، أو البخل . وبعض موبسان فى قصته فتتسلل أحداثها ، وقد نتحدث بها بعض المفاجآت ، إن نصل إلى نهايتها التى غالباً ما تكون مؤلة . فالعالم فى نظره ليس سوى صحراء جرداء : « نحن جميعاً فى صحراء ، ما من أحد يفهم أحداً ! »^(٢٤) وهكذا ، لا يمكن أن يتم أى لقاء حقيق بين البشر . وكثيراً ما يميز موبسان عن تشاومه^(٢٥) براسطة التكيم ، محاكياً فن الكاريكاتير ، الذى يلجأ إلى التضخيم والتزوير ، فيؤدى فى نهاية الأمر إلى خلق صورة مضحكة مبكية للشخصيات .

ويتقد و . م . ألفيريس^(٢٦) طريقة موبسان فى الكتابة ، معتبراً أن الكاتب الذى يود تصوير الواقع إنما يصف للوصف ذاته فيفرط فى استعمال التعبيرات الشخصية ، ويفرق صفحاته بالتفاصيل ، وهو العيب الذى كان موبسان يأخذ على معاصريه ، ويحاول - ما أمكن - أن يتجنبه .

ويرى رولان بارت أن تأثير فلوير كان سيثاً على مجموعة من الأدباء ، منهم موبسان^(٢٧) : « وإن حريته الأسلوب قد أفرزت نوعاً من الكتابة نابعاً من فلوير ، ولكنه يتفق مع أهداف المدرسة الطبيعية ، ومن الممكن تسمية الكتابة الخاصة بموبسان وزولا ودوديه بالكتابة الواقعية ، ولا يوجد فى العالم نوع من الكتابة أكثر تكلفاً من هذه الكتابة التى ادعت وصف الطبيعة عن قرب » ! فى رأى رولان بارت أن الاهتمام بالشكل ، والعتابة بالأسلوب قد أفقدت أدب موبسان طبيعته ، فأصبحت جملة متكلفة ، يبدو فيها العناء المجلول ،^(٢٨) وبعضها يارت فى انتقاده لموبسان فينتبه بأن تعبيرة تملأ بالكليشيات والتداعيات^(٢٩) .

إن رينيه - ماري ألفيريس يوجه الانتقاد نفسه إلى حريته موبسان هذه عبارات أخرى ، فيقول :^(٣٠) « إن القارئ لا يتجاوب مع موضوعات قصص موبسان ، لأن ما يشد الانتباه فى هذه القصص هو فنية الكتابة ، وقدرة الأديب النذرة على الوصف ، فحتى لو كانت

أجل التسلية : من أجل الحدوة) ، إلا في القراءة الثانية ، حين يبدأ في جمع كل الإيعامات الصغيرة ، التي تصنع في النهاية فنية القصة الموسمانية القصيرة .

وجعل البداية عند موسان ذات أهمية خاصة ، فهي تضع الأشياء في نصابها :

« ضربت وجروح سببت الموت » .^(٢١)

« دخلت المركز ورونون مثل كرة حطمت الزجاج ، وبدأت في الضحك قبل أن تبدأ في الحديث . أعلقت تصفحك حتى البكاء .. قالة لصدفتنا إنها خدعت المركز كي نتقم منه ، لأنه أصبح ساذجا وغروا أكثر مما يجب » .^(٢٢)

منذ الجملة الأولى تعرف على ظروف القصة ، وعلى الشخصية المحورية ، وسببها ومكانتها الاجتماعية ، وربما على خصالها وعيوبها الأساسية أيضا . ونغض القصة هكذا بترانزانتا كلها : كل كلمة ، وكل جملة في مكانها المطلوب تماما حتى يتم إحداث الأثر المنشود ، وكل ذلك من أجل لحظة النهاية ، التي تبدو القصة الموسمانية كلها وكأنها تنحصر لها .

وعادة ما يكون المحدث من نهاية القصة – عنده – إحداث صدمة للقارئ ، عند الانتهاء من قراءة قصة قصيرة لموسان لا يشعر القارئ أنه في الحالة النفسية ذاتها ، التي كان عليها قبل قراءتها . لقد تثير شيء ما بداخله : هزته مفاجأة موجزة لنهاية القصة ،^(٢٣) أو حدث ما لم يكن في الحسبان^(٢٤) ، أو يضع جمل جالقة شديدة القسوة .^(٢٥) يقول فيال في تحليله لتطور الحدث في القصة الموسمانية ، حتى يصل إلى قمة الحادة في النهاية :^(٢٦) « برغم تعاليم فلوير ، فإن قصة موسان لها شكل الهرم » .

والقصة لدى موسان – في الغالب – تنحكي على لسان الراوي ، وهذا الراوي هو الذي يقوم بالتطبيق في النهاية . وطوال القصة نشعر بين الكاتب – الراوي – وهي تراقب وتصف دون تدخل منها أو تعبير عن رأي أخلاقي – حتى نصل إلى نهاية القصة ، فنسمع ملاحظة الراوي – غالبا كما أسلفنا – أو إحدى الشخصيات الثانوية – أحيانا – تنطق بجمع جمل باردة قاسية ، عمدة أثر الصدمة المطلوب . وكثيرا ما تحدث هذه الصدمة نتيجة التضاد^(٢٧) ، سواء في الشاعر ، أو بين المحدث والنتيجة^(٢٨) ، بأسلوب ينسج بالهكم والسخرية المريرة ، كما يتميز بالقسوة الشديدة الباردة .

وموسان لا يخرج قصصه عادة ، فهو يسبق موضوعاتها من الواقع المحيط به. هذه القصص الواقعية مأخوذة عن أحداث حقيقية حدثت في الوسط الذي يعيش فيه . وعلى الرغم من أن مؤرخي الأدب لم يشكروا من تحديد مصادر قصص موسان بشكل حاسم ، إلا أنه من المعروف أن موسان قد عمل مراسلا صحفيا ، وقد استقى العديد من قصصه من واقع الحياة والحوادث اليومية التي كانت تنشرها الصحف ، مثل قصة «الآين»^(٢٩) التي كتبها إثر الانهزام الذي أولاه الرأي العام في هذه الفترة ، تقضية الأولاد الكذبة . وكذلك قصة «عنون»^(٣٠) التي أخذها من جريمة : Gabrielle Fenayrou .^(٣١)

يشعر من الإيجاز الذي كان يوصي به أستاذه فلوير ، في البداية ، وكان يميل إلى التردى في التكرار ، كان يقول : « لا أجهد جملا كالية » ، إلا أن فلوير كان دائما يردد قائلا : « اعيش واستجد » ، فليس الفن في نظره سوى « صبر طويل » ، وعلى الأديب أن يعمل عملا دعويا حتى يصل إلى أبسط وسائل التعبير وأدقها ، دون التردى في السرد والتكرار . فإذا كان الإيجاز أمرا مطلوبيا في العمل الأدبي بشكل عام ، فهو ضرورة أساسية في القصة القصيرة .

نظّل موسان سبع سنوات يتعلم من فلوير ، وفي السنوات السبع هذه تعلم كما يقول^(٣٢) : « أكثر مما كان يمكن أن تعلمه إياه أربعون سنة من الخبرة » . ومع هذا حافظ فلوير على احترامه ليول موسان الشخصية ، ونظّل مقدرا لأرائه ، مشجعا له ، قائما بدور المعلم والأب الروحي ، الذي لا يطلب من تلميذه أن يكون صورة مكررة له . كما أن موسان ذاته كان يعلم أن التقليد لا يأتي إلا بالصورة المشوهة للأصل الحقيقي . وهكذا كانت له سماته الخاصة التي ميزته عن معاصريه .

إن السمة الأساسية لفن القصة القصيرة عند موسان ، هي عزله لعامل أو حدث بعينه ، بعيدا عنه اللابسات الأخرى^(٣٣) ، وعادة ما يكون العنوان ذاته موجها بذلك ، فقرأه : « مغامرة باريسية » ، « وه المرأة المجهولة » ، « وه العبد » ، « وه ليلة عيد الميلاد » .. الخ . ونشعر في قصصه القصيرة ، أن وراء الحدث الذي يعرضه علينا عالما بأكمله ، وأنه إنما اقتطع الفترة الزمنية التي يحدث فيها ، من نسج طويل ، هو حياة الشخصية التي يعينها : فلها ماض ما ، وتتسع بصفات معينة ، ربما كانت وراثية ، أو بسبب أمراض بدنية أو نفسية ، فتشعرنا هذه الصفات ، وتكون هي الدافع على تطور الحدث . وهكذا نشعر خلال الفترة القصيرة التي تصورها لنا القصة ، بنقل الماضي كله على أكتاف هذه الشخصية ، فهي تتحرك وفقا لرواسب كثيرة لا يقصها علينا موسان ، ولكنه يشعرنا بها في كل لحظة من لحظات الحدث المتلحق .

وتكاد تكون القصة لدى موسان هي التطبيق الأممي لما كان يعلم به فلوير : تأليف كتاب من « لا شيء » ، كتاب ليست له قصة ، أو تكاد فقصته أن تكون غير مبررة إذا أمكن ذلك^(٣٤) . فالحديث بسيط ، خط واحد لا يخرج فيه ولا ازدواج ، يرسلنا الكاتب قبل بداية القصة – فيها لم نقرأه – إلى لحظة تفجير : نرى الشخصيات أمانا بكل ماغيبها ، ورواسيا وريثانا وتكونها التنسيج والجماع ، وهي على أجرة الاستعداد للحظة التفجير التي سنطالعنا بها^(٣٥) . لذلك ، فإن أي إبطاء يجعل القصة تتفكك ، فكل كلمة محسوبة لأمرها ضرورية . كما أن أي نقصان يعتبر عيبا أيضا . كل كلمة في قصص موسان لها مكانها الذي سبق شاغرا لو لم تكن هذه الكلمة موجزة . إن قصص موسان القصيرة يصدر علينا قول بولدرع كما يجب أن تصنف به القصة القصيرة عموما : « تتمتع بجزائيا الإيجاز الأبدية ، لذلك فإن تأليفها يكون أكثر شعرا »^(٣٦) .

وتبدو قصص موسان مثل نسج متراكب ، وعادة ما تقوده فكرة واحدة جهرية . هي التي تشكل وحدة القصة القصيرة . فن مجيلة الكاتب تكن صورة جمالية أساسية ينسج من حولها كل ملايات القصة ، وذلك لا بين للقارئ العادي (ذلك الذي يقرأ القصة من

وهو دائم الخوف من هذا المجهول ، ذلك الشيء الخفى الذى يترصد به فى كل لحظة :^(١٧)

«الويل لنا ! ، الويل للإنسان ! ، لقد جاء الد .. الد .. ما أهيم ؟ يبدو أنه يصرخ لى يسمعه وأنا لا أسمع .. الد .. أبل .. إنه يصرخ .. أصبح السمع .. لا أستطيع .. أهد .. الد .. هورلا .. سمعت .. هورلا .. إنه هو .. لقد جاء .. !

ولقد ساعدت مجموعة الأساطير والحكايات الخرافية المنتشرة فى مقاطعة نورمانديا ، فى خلق المناخ الخرافى السائد فى قصص موبسان ، فقد تناقلت الألسنة قصص الأماكن التى يسكنها الجان ، والتى تظهر فيها أشباح الموتى ، والخرافات للجنة . ويذكر هو قصة «اليد اليابسة» التى رأها فى Etretat ، والتى جاء ذكرها فى قصته : «اليد المسلوخة» عام ١٨٧٥ ، وكذلك فى قصته : «اليد» عام ١٨٨٣^(١٨) .

والخرافة ليست غريبة على أذهان القرنين ، يقول :

«خرجت الخرافة من نورفولك ببطء ، منذ عشرين عاما . ثم تبخرت كما يتبخر العطر عندما تترك القارورة بغير غطاء»^(١٩) .

وقصص موبسان تضع القارئ فى مواقف مثيرة للقلق وعدم الراحة ، فيشعر أنه على حافة هاوية المجهول . ترى هل جاء اهتمامه بالخرافة وشغفه من المجهول بدافع من الرغبة الذاتية أم نتيجة عوامل وراثية متأصلة فيه ؟^(٢٠) . إن قصص الخوف والجنون قد كتبت بضمير المتكلم كما يشير إلى غاوى الأديب ذاته ، فنقرأ لديه - مثلا - جملا كهذه : «هل أنا مجنون ؟ .. «أنا لست مجنونا .. «أقسم على ذلك : لست مجنونا»^(٢١) . على أى حال .. لقد توفى موبسان عام ١٨٩٣ فى مصحة Dr. Blanche للأمراض العقلية . مات بعد أن كتب ما يقرب من ثلاثمائة قصة قصيرة ، كانت هى الركيزة الأولى لإرثه قواعد القصة الفرنسية القصيرة ، تاركاً عليها بصمات عبقريته ، إذ جعل منها فنا قائما بذاته ، فأصبحت سمات القصة الموبسانية هى السمات السائدة لأغلب القصص القصيرة منها اختلفت لغات كتابها .

لقد عبرت قصص موبسان من روح عصره ، وواعت بين الشكل والمضمون فيها ، وجعلت من الشيء العادى مادة للأدب . استغلت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة ، وانتقلت شخصياتها من بين بسطاء الناس أو نوابلهم ، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة الترويح ، لتفصلها موبسان بعين الفنان . لذلك عاش فى نفوس قرائه الذين لا يخطئ لهم حصص ، لأن قراء موبسان يمكن أن يكونوا من ذوى الثقافة المتوسطة الذين يجلبهم «الحضوة» فى قصصه ، كما يمكن أن يكونوا من ذوى الثقافة الأدبية الراقية الذين يستمتعون بفته ، ويتذوقون بساطة تمييزه ويصحبون بملاحظته الموضوع ، ويقاء الشكل الفنى فى الوقت ذاته . يقول Dumesnil : «عن عدد قراء موبسان : «إن جمهور موبسان يقاس بعدة ملايين من النسخ طبع وتوزع خارج فرنسا»^(٢٢) .

لقد كان موبسان فى العشرين من عمره ، عند هزيمة ١٨٧٠^(٢٣) ، وشعر بمرارة الهزيمة وقسوتها ، ورفض الذل فى المزايدات ، التى تعقب الهزائم عادة - حول البطولات الحربية الزائفة . كان موبسان يكره الحرب كراهية شديدة :^(٢٤) «عندما أفكر فقط فى كلمة (حرب) ، يتناهى هلع كما لو كان أحد يمدنى عن شعوفة ، أو مطاردة . أفكر فى شيء بعيد انتهى ، شيء كرهه مفرغ ، ضد الطبيعة ذاتها » .

وكتب موبسان مجموعة من القصص ، تبين جبن الطبقة البرجوازية التى لا ترغب إلا فى المحافظة على مكانها وامتيازاتها ، ومدخراتها ، وأيضا على غنائمها من الحروب ، وعلى العكس من ذلك ، تحدث عن شجاعة مجاعات من الناس لا ينتظر منهم ذلك ، مثل بنات الهوى^(٢٥) . أما مظاهر البطولة التى يعجب بها الناس ، فهو يصورها فى شكل منفر . ويرجعها إلى غريزة الشر الكامنة فى النفس البشرية ، يحدث فى قصة «الأم المفروضة»^(٢٦) ، التى تقتل أربعة جنود ألمان - حرقا - عندما تعلم أن ابنها قد مات فى الحرب .

«وفكرت فى أمهات الشبان الأربعة ، الودعاء ، الذين أحرقوا هناك ، فى الدبائل ، وفى الشجاعة البهيماء هذه الأم ، التى هربت بالحرص أمام هذا الحائط ..»

وبطولة بنات الهوى - التى يظهرها موبسان - ليست سوى نوع من أنواع الانتقام من المجتمع الظالم الذى قهر هذه الفئة من الناس ، وهو يبرز هذه الشجاعة - مقابل ما يصوره من تمايل الفلاحين وعامة الشعب بيسر وبساطة مع الجنود الألمان : الأعداء الذين يحتلون أرض الوطن :^(٢٧)

«وبعد فترة ما ، انقضت موجة الرعب الأولى ، وساد الهدوء من جديد . فكنت ترى الضابط الروسى يتناول طعامه على مائدة الأسرة .. كانوا يقولون لأنفسهم : ذلك ما تفشى به الميالة الفرنسية . وإنه ليجسر بالمرء أن يكون مهلبا مع الجنيدى الأجنبى داخل بيته !

أما قصص الخوف والجنون . التى تكثر بين أعمال موبسان ، فلها مصدران : الأول ذاتى نتيجة خوفه الدفين من الجنون ، والثانى خارجى نتيجة الخرافات التى كانت شائعة فى مقاطعة نورمانديا مسقط رأسه .

وترتبط قصص الخوف والجنون - إلى حد كبير - بتطور مرض موبسان (عام ١٨٨٢) - وإحساسه الرأعى والتزايد باقترابه من حافة الهاوية . التى تردت فيها أمه من قبل . والتى سقط فيها أيضا أخوه هرفيه^(٢٨) . وخلال عامى ١٨٨٢ - ١٨٨٣ تزايد الهواجس فى نفس موبسان ، فنقرأ قصصا كثيرة حافلة بالربح من المجهول^(٢٩) :

«كم هو عقيق هذا الموهوس اللامبرلى ! ! إننا لا نستطيع أن نعرف ما يداخله من طريق حواسنا غير القادرة ، بأعيننا التى لا تستطيع أن تبين الكبير أو الصغير ، القريب أو البعيد ، سكان نجمة من النجوم أو سكان قطرة من الماء !»^(٣٠) .



- ٢ -

فصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر ،
ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي ، فنجد أحد كبار
النقاد يكتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة يقول : إن
القصة القصيرة هي موباسان ، وموباسان هو القصة
القصيرة .^(٥١)

« إن موباسان هو - حقا - أول من أعطى القصة القصيرة
شكلا متميزا خاصا بها »^(٥٢) ، لقد لاحظ الواقع بكل
دقائقه والفظط مادته الأدبية :

هذه هي الصورة التي بهرت حيرو الرواد المصريين حين بدأت
صلتهم بالأدب الفرنسي ، لذلك لن يدهشنا أن تكون أول مجموعة
قصصية عربية^(٥٣) من تأليف محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) ذات
عنوان يوحى بتبجح موباساني ، إذ صدرت بعنوان : « ما تراه
العيون »^(٥٤) ، وهو في اعتقادنا عنوان يوحى بالموباساتية إذا ما تذكرنا
أهمية حاسة البصر عند موباسان ، واهتمامه بالملاحظة والتقاط الحدث
الصغير المتصغر ، ليحول منه مادة قصصية . إذا تذكرنا ذلك ، أضفنا
إليه دراسة محمد تيمور (بك) للأدب الفرنسي في باريس ، وإعجابه
بفن موباسان عرفنا مدى تأثير هذا الكاتب المصري بالكاتب الفرنسي
الكبير . على أي حال لقد كان محمد تيمور - الذي مات شابا واهدا -
هو البنية الأولى في إرساء قواعد القصة المصرية القصيرة ، يقول عنه
شقيقه محمود تيمور^(٥٥) :

« هنا تبلغ القصة المصرية - على مر العصور - من الجردة ،
وهنا ترقى في سلم الآداب العالمية ، فمن ينسئ تاريخ الأدب
المصري أن صاحب (ما تراه العيون) كان الطليعة الناجمة
المرفقة لإنشاء قصة مصرية الموضوع ، مصرية الشخصيات ،
مصرية أسيلة في تصويرها عن الروح والجو والمعالم الخاصة
الحديثة » .

وعندما بدأ الانجذاب إلى ترجمة الأعمال الأدبية من الفرنسية إلى العربية
في أوائل هذا القرن في مصر ، كان نصيب موباسان من هذه الترجمة
وافرا ، وكان الاهتمام به ظاهرة ملموسة لدى من قاموا بوضع أسس
القصة المصرية القصيرة ، وإن كانت البدايات يمكن وصفها بأنها كانت
تعبيرا أكثر منها ترجمة دقيقة ، أو لنقل إنها كانت ترجمة يتصرف كبير
وحرية واسعة . وغير مثال لذلك ما صنعه محمد تيمور في ترجمته لقصة
موباسان : وفي ضوء القمر إذ أعاد صياغتها بعنوان : « وفي لمن خلقت
هذا النجم »^(٥٦) ، وقدم لها بهذه المقدمة : « هذه القصة لموباسان ،
الكاتب الفرنسي الشهير ، بلبل المغرب أشعاصها وزمانها ومكانها
وموضوعها ، محصرا كل شيء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح
الكاتب . واقع المغرب في ذلك لحظة تولستوي في قصصه التي نقلها
عن موباسان »^(٥٧) . تتلمذ إذن رواد القصة المصرية القصيرة على
موباسان ، ونقلت إلى العربية - بشكل ما - بعض قصصه القصيرة ،
وكان لذلك الفضل الأكبر في نشأة وتطور فن القصة المصرية القصيرة ،
ول هذا الصدد يقول أحد الباحثين^(٥٨) : « لم تنشأ القصة القصيرة من
أصل عربي كالمقامات والقصص الحزاسية ، والحكايات والأمثال
والخرافات والأساطير وال نوادر ، وإنما تعرضت بتأثير من الأدب الأوربي
مباشرة » .

ولقد بدأت بعض المجلات الأدبية التي تنمي بالترجمة ، في
الظهور ، مثل مجلة البيان عام ١٩١٥^(٥٩) ، وقدمت قصصا من
« جى دى موباسان » إلى قراء العربية . ومنذ ذلك الوقت ترجم موباسان
ترجمات عديدة ، واكتسبت قصصه انتشارا كبيرا . وقُل أن خلت
مجموعة « مختارات » من قصة له ، وارتبط اسم موباسان بالقصة
القصيرة :

« ولقد جاءت قصص موباسان مختلفة عن كل ما سبقها من

أما محمود تيمور فلا أدل على تأثره الواضح بمويسان - ذلك التأثر الذى أشار إليه هو ذاته فى أكثر من مناسبة - من أنه لقب بمويسان مصر، فعندما نشرت قصة : «الأسعفى لشحاته يطالب بأجره» ، كتبت الجريدة التى نشرت القصة - وهى جريدة النجم - تحت عنوانها : «يقلم صاحب القصة محمود بك تيمور، مويسان المصرى»^(٧٦) !

واهتمام تيمور بمويسان وتأثره به بدأ مع بداية اهتمامه بالأدب ، يقول :^(٧٧)

«وأوشدنى شغفى إلى قراءة ما كتب مويسان ، وقد رافقني منه قدرة على تصوير لقطاعات كثيرة من الحياة ، مختلفة الألوان ، فيها بساطة وفيها صدق ، وفيها امتلاك لخاصية الصياغة القصصية ، وفيها مهارة جمع الأطراف التى ينبى عليها العمل القصصى من أحداث وشخصيات .»

وقصص محمود تيمور^(٧٨) مستقاة من الواقع المصرى مثل : قصة «الشيخ جزمة»^(٧٩) ، وهى قصة ذات صبغة محلية فيها عناية فائقة بالتصوير الوصفى على غرار مويسان ، كما أن نهايتها تأتى على النسق المويسانى أيضا ، فهى تنتهى بتعليق ساعر لهذه الشخصية الفطرية الراضية ، شخصية الشيخ جزمة .

وقد اختار تيمور هذه الشخصية التى حفظها ذاكرته ، فهو يعرف الشيخ جزمة معرفة حقيقية وزراء يقدم له الشكر^(٨٠) :

«أحفظ لك فى قلبى أبيا رائد فى نومك الأبدى بهدوء وطمأنينة ، كما كنت تعيش فى الدنيا بهدوء وطمأنينة ، أسكن الذكريات ما حبيت ، وأقر بما كان لشخصيتك البارزة الممتازة على نفس من الأثر القوي الذى أنتج فى أول عمل فى حياة الأدب» .

وهو يؤمن بأن الأدب الكبير ، لا يأتى إلا من التعمق فى اللون المحلى^(٨١) ، ولن يكون الأديب عالميا إن لم تكن بدايته محلية .

أما قصة : «عم معوى»^(٨٢) فهى تقدم أيضا نموذجاً فريدا لشخصية بائع القول السوداني الذى كان محاربا فى جيش المهدي فى السودان ، ثم تحول من بائع متجول إلى درويش ، ثم طار صوابه لإفراط العامة فى تعظيمه ، فحين جنتونه ، وعندما توفى أقاموا له ضريحا مهيا :^(٨٣)

«وأصبح هم معوى بائع اللب ، والقول السوداني وليا من أولياء الرحمن ، تنحى إليه الناس استشفاء لأمراسهم أجسامهم ونفوسهم» !

ويتيمور مثل مويسان ، رسم الشخصية الرئيسية ربما واقعا ، ثم تلمس عقديتها : التعرف والجهل بالدين . ولقد جمع خيوله كلها حول هذه النقطة حتى أوصلنا إلى نهاية القصة ، من خلال وصف واقعى دقيق ، سواء فى تعميم الشخصيات أو الأماكن التى تدور فيها الأحداث . فترى الشيخ متولى بهامة القارعة ولونه الأسمر الداكن ، وعامته البيضاء الطويلة الضمخة ، وجلبابه القففاض الواسع الأكمام ،

مها شاب حديث محمود تيمور عن شقيقه من مشاعر خاصة قلن يؤثر ذلك على ما به من صدق فإن قصص محمد تيمور تتمتع بمقومات البداية الناجحة ، والروح المويسانى ، فلا استطراد ولا تعسيفات لغوية ، وإنما يتم فيها بالوحدة والتركيز والترابط .

وتتكون «ما تراه العين» من منحنى قصص قصيرة هى : فى القطار^(٨٤) . عطفة (ال... منزل رقم ٢٢) ، بيت الكرم ، حفلة طرب ، صفارة العيد ، ردى لمن خلقت هذا النجم ، كان طفلا فصار شابا . وهذه القصص خليط من الواقعية الرومانسية ، ولا غرابة فى ذلك فإن الكاتب قد نهل من المدرستين الأديبيتين فى أثناء وجوده فى فرنسا ، فزاده ينظر إلى الطبيعة بعين الكاتب الواقعى ، ولكنه يتأججها بقلب العاشق الرومانسى . ففى قصة (فى القطار) نراه يصف الطبيعة ويتأجج^(٨٥) .

ردى الحديقة تتأيل الأشجار بينة ويسرة ، وكأنها ترقص للقدم الصباح ، وأنا مكتب النفس ، أنظر من النافذة لحال الطبيعة وأسأل نفسى عن سر اكتئابها فلا أعتدى لشيء . تناولت ديوان مرسية وحاولت القراءة ..

وبعد هذه التلمسة الرومانسية ، يصف الشيخ وصفا دقيقا ساعرا على غرار الوصف المويسانى^(٨٦) :

«دخل شيخ من المعممين ، أسمر ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية ، له هيبان أقلل أجفانها الكسل فكانه لم يستيقظ من نومه بعد .. غلغ مركوبه الأصغر قبل أن يترجم على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثا ، ماسحا شفتيه بتبديل أحمر ، يهتلع أن يكون شهاد لطفل صغير ..»

وفى قصة : «ردى لمن خلقت هذا النجم» ، ترى التلمسات الرومانسية فى جمل مثل^(٨٧) :

«وإذا ظهر الشفق خلف النخيل ، وارتدت السماء لوبيا الأحمر قبل الغروب ، عيل للناظر أن هذا الاحمرار هو دموع الليل يودع النهار ..»

وتقدم قصة : «حفلة طرب» ، صورة كاريكاتورية لتسعة أشخاص يجلسون على المقهى ، فحين من يضع على رأسه طربوشا تظهر تحتهم شعرات «وكلك التى أبقيتها يد التعيط على رموس الجثث المخطلة فى دار الآثار المصرية» ! أما الآخر فله وجه «ليس فيه شيء من التناسب بين طوله وعرضه ، وجهه عليلية بأن يكتب عليها بخط الثلث عناوين الأدوار ، لما أشبهه بمحبرى بعض الجرائد فى مصر»^(٨٨) ! أما نهاية هذه القصة فهى فعلا كتابات قصص مويسان ، إذ تختم بهذا التعليق الساخر^(٨٩) :

«انتهى الغناء ، وخرجت مع صاحبي ، فسمعت عند باب القهورة ، رجلا يقول : هذا غناء يتخلله ضحكك وإبتسام . فقلت فى نفسى : لقد أعطأت يا صاح ، هذا ضحكك وإبتسام يتخللها غناء !» .

وعامة الناس الذين يصعدون بلا وعي كل ما يقوله ، ويزيدون عليه . والسيدة المعجزة الزرية التي تشبثت في أنخريات عمرها برجل صالح . لعله يكون وسيلتنا للتقرب إلى الله وهي تودع الحياة . ثم نرى من جهة أخرى براعة تيمور - ابن الطليقة الأرستقراطية - في وصف القصر الفخم الذي بدأ يعاني الشيخوخة والقدم (٧٠) .

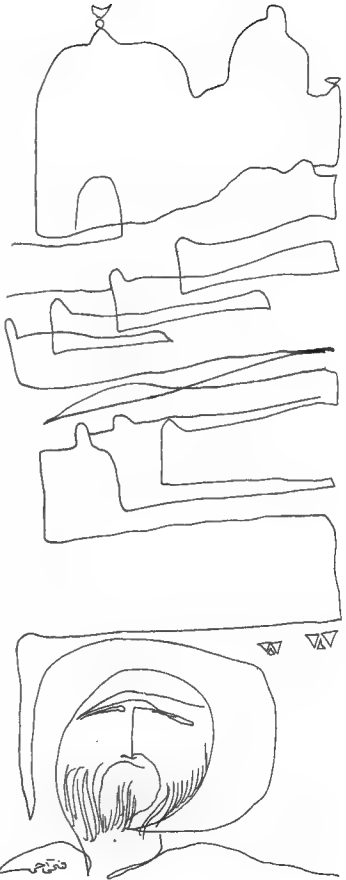
وفي قصة «شيخ سيد المييط» (٧١) يصور تيمور البيئة الريفية بكل خشونتها ويؤسها تصويرا يتدر صعوده من قلم كاتب أرستقراطي النشأة والحياة مثله ، ولكنه في هذا مثل موبسان فيصورهم ببساطتهم وسذاجتهم وفطرتهم ، ولكن - أيضا - بكل الشر الكامن (٧٢) فيهم ، والعنف المستتر وراء هذه البساطة . فعندما يتحول بله الشيخ سيد إلى جنون خطر ، أغفلوا يضربونه بقسوة شديدة حتى مات ، ثم حفروا حفرة عميقة وأطأوا عليه التراب ، وعندما نبتت فوق قبره شجرة جميز ورافقة الظلال بنوا له ضريحاً ، وأخذوا يزورونه على مر الأيام ويتبركون به . إن الشر كامن في القلوب ، والعنف عتيق في النفوس . هذه هي رؤية تيمور كما هي رؤية موبسان ، ولا يحتاج الأمر إلا إلى سبب واحد لكي يخرج المارد من مكانه فيحتاج كل ما أمامه .

أما قصة : «حالة سلام باشا» فهي كعص قصص موبسان ، مضحكة ميكية : قصة الثرى الذي قفز على خاله ، وكانت تباع (زعازيع القصب) في قريتها ، وعندما توفيت وهي تعاني ضنك الفقر الشديد ، أقام لها جنازة كلفت أموالاً طائلة ، من أجل التظاهر والأبهة . والقصة بهذا المعنى قريفة الروح من قصص موبسان الساخر ، فهي تكاد تختصب منا ابتسامة ، لولا مراراتها .

كذلك نرى كم تقرب قصة (أبو الشراوب) (٧٣) من روح قصص موبسان ، ففيها يسلط تيمور الضوء على الشخصية من الخارج ، ولكن من وراء هذا المظهر الخارجي الجشع ، يلتقط الفارئ العوامل النفسية التي تحرك الشخصية . والقصة أيضا تنتمي إلى الرؤية المشتركة بين تيمور وموبسان - النيبيلين - ووجهة نظرهما في قسوة طبقة الفلاحين وترحشها عندما تبغى الشر .

وإذا كان تيمور من أكثر الأدباء المصريين تأثرا بفن موبسان القصصي ، فإن المرواسانية سادت فترة طويلة أخرى في الأدب العربي ، وقل أن نجد قصة نصية في النصف الأول من هذا القرن لم تتأثر بالرائد الفرنسي . وعلى سبيل المثال نرى كاتباً مثل عبد الحميد جودة السحار يكثف عن رؤيته لموبسان ، فيقول عنه : إنه قد حطم القيود الجامدة ، التي كانت تقيد القصة القصيرة : «لكتب ألقاصي لما طابع إنساني خاص ، وكان يحافظ فيها على الجمال الفني ، فترجمت ألقاصيه ، فكان تأثيرها بالغا في كتاب الألقاص في العالم أجمع ، فصارت قبله كل كتاب ينشد التطلع إلى وجه الحياة» (٧٤) !

وقصص عبد الحميد جودة السحار قصص وصفية (٧٥) ، تعتمد على «الحلوة» الصغيرة الساخرة ووصفه يتسم بالكثير من التفصيلات الدقيقة . فهو يسهب في الحديث عن حال الورش المجهزين ، ويصف عملهم الشاق ، ويلاصقهم المرة ويوجوههم التي يكسوها القبار ، ثم يصف المهنتس :



« في حلتها الحريرية البيضاء ، قد ثبت وردة حمراء في صدره ، وكان يرفع يديه بين الفينة والفينة ليصلح رباط رقبته الجميل » (٧٦)]

وعندما يصف السحار المولفين فإنه يقترب كثيرا في وصفه الشيق المرسى من فن موبسان ، ففي مجموعته القصصية : (في الوظيفة) يطالنا بما يحدث في تأدية العمل الحكومي من أخلاق مريضة مثل النفاق والكيد والدس ، نقرأ ذلك في : « على كل لون » ، و « على جانب الحكومة » ، و « عبدالله » ، و « موظف حرب » .. الخ : كما نرى أثر السخرية الموبسانية واضحة في قصته « هوى النشء » ، التي تصور كيف يتصدى معلم جاهل لتعليم التلاميذ ، مرددا عبارة : « كل شيء واضح ، وأوضح من هذا لا يكون ، هذا البرص لا يحتاج إلى شرح أو تعليق » ١ ، وتستمر سفرته في تطوير الحدث فيصور كيف يتخدع المفتش بحيلة مكشوفة ، وهنا تلعب سفرته حد المرارة ، التي تكبح جماح السخرية ، وتلفت النظر إلى المحاولة التي يشير الكاتب إلى تردئ « وظيفته » للمعلم إليها . ومثل موبسان يستق السحار بعض موضوعات قصصه مما تنتشر الصحف أحيانا من أحداث ووقائع ، ففي مجموعته القصصية : « هزرات الشياطين » نرى قصة « لوجه الله » وهي واقعة حقيقية صاغها الكاتب في قصة قصيرة ، تصور المفارقة الساخرة والقاسية ، بين عطف قاتل محترف على امرأة مسكينة ، وبين قيامه بارتكاب جريمة قتل ، ثارا زواجها دون أجر . وهكذا يظل تأثير موبسان سائلا ، وملقيا بظلاله على قطاع من كتاب القصة القصيرة في مصر على الرغم من التيارات الرومانسية والنفسية التي سيطرت على بعض قصاصي الجيل الثاني من كتاب القصة مثل يوسف السباعي ، إلا أن القصة بروحها الموبسانية ظلت للمثل الأعلى الذي يطمح إليه أغلب الكتاب في هذا الجيل .

- ٣ -

وعلى الرغم من أن بدايات نجيب محفوظ ببدايات واقعية ، وموبسانية . أحيانا ، إلا أن تطوره نحو القصة القصيرة المعاصرة - وخصوصا بعد أن ثبتت أقدام يوسف إدريس في قلة القصة المصرية القصيرة - كان له تأثير بالغ في تسيد شكل وروح جيلينين للقصة الحديثة ، سرية الإيقاع . ولقد كان ليوسف إدريس الفضل الأكبر في إدخال هذا الإيقاع الجديد - إيقاع اللحظة المتأججة المعاصرة - إلى القصة المصرية القصيرة . فقد عاشت مصر واقعا جديدا ، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي ، وكان لابد أن تظهر ملامح جديدة للقصة ، تصور هذا التطور الجديد ذا الإيقاع المتسارع المتجدد ، وباتت الموبسانية - سواء في شكلها أو في مضمونها - لا تستجيب استجابة كاملة ، بل لا تغير تغييرا أمينا عن واقعنا الحديث . فقرأنا ليوسف إدريس : لغة الآلى آى (٧٧) ، وبين من حلم (٧٨) ، كما قرأنا نجيب محفوظ : شهر العسل (٧٩) ، ونحت اللحظة (٨٠) ، ولجب فوق هضبة الهرم (٨١) ، فكانت هذه القصص بمثابة تأكيد لشرعية المحاولات التي كان الأدباء الشبان يحاولون فتح طرقها في الستينيات ، ونافذة جديدة

واسعة ، فتحت أمام القصة المصرية القصيرة ، لتبتعد بها عن الموبسانية ، وتتخلها في إطار القصة المعاصرة بتداخل أزمنتها وأحداثها ، واختلاط الوعي واللاوعي وتيارات اللاشعور . ونذكر في هذا المجال - على سبيل المثال - قصص يحيى الطاهر عبد الله : « ثلاث شجرات كبيرة تقتر بقرنفل » (٨٢) ، و « الدف والصندوق » (٨٣) ، وقصص جمال الغيطاني : « أزواج شاب عاش منذ ألف عام » (٨٤) ، و « ذكر ما جرى » (٨٥) . وقد تخطت هذه المجموعات وغيرها إطار الواقعية الموبسانية ، التي بدأ انحساره منذ أواخر الخمسينيات ، بحلها الساحة الأدبية لتيار الواقعية الجديدة ، التي بدأت يروى إدريس - ومن بعده هؤلاء الشبان - والتي عبرت عن الواقع المصرى الجديد أصدق تعبير . وتعد هذه القصص علامة أساسية في تاريخ تطور القصة المصرية القصيرة ، وإن كان هذا لا يعني أن الموبسانية قد غابت تماما عن ساحة القصة القصيرة ، فإزال هناك بقايا من الأجيال الماضية - سواء في مصر أو في فرنسا - لم يجرؤوا طريق موبسان ، ذلك على الرغم من اجتياح الموجة الجديدة وسيطرتها على مساحة واسعة من الساحة الأدبية ، إلا أنه قد بات من تحصيل الحاصل أن نقرأ أن تطور الزمن والجنس قد تجاوز الموبسانية - سواء في فرنسا أو مصر - بشوط طويل ، وأنه صار عليها أن تقنع بهذا الهاشم المتناقص يوما بعد يوم من كتاب الأجيال الماضية .

- ٤ -

وفي فرنسا تصدر الاتجاهات الجديدة للقصة القصيرة ساحة الأدب منذ زمن أبعد مما رأينا في مصر ، إذ بدأ رواد هذه الاتجاهات الجديدة يطعنون في السن ، ويقدمون في الشيفوخة ، حتى لتعد الموبسانية راسيا من رواسب عهد غابر . صحيح أنها عبرت أصدق تعبير عن واقع معين لزمن معين ، إلا أنها الآن قد صارت قالباً غريبا للقصة القصيرة .

في فرنسا تصدر الآن روب - جرييه القصة الفرنسية ، وتحمل مجموعته القصصية : « صور خاطئة » (٨٦) مكان الصدارة في عالم القصة القصيرة هناك . وهي مجموعة تستجيب تماما عنصر والحدث أو والحدث في القصة ، وتستمد أساسا على الوصف ، فتحدد الأشياء بكل دقتها وتفاصيلها : الشكل ، والجنس ، والملبس ، والخواص . ولكن روب - جرييه لا يميل هذه الأشياء مطية لشاعر الإنسان ، حتى يظل الوصف باردا موضوعيا لا يكتسب بأي مشاعر داخلية . الأشياء موجودة فحسب ، هذا ما يميزه روب - جرييه :

« صفا الحجر ، والقرب الثمار من نهايته . انخفست الشمس وغابت نحو اليسار وراء جذوع الأشجار . ورومت أشعثا المائلة عطرطا رقيقة مضيت تتعالب على طول البركة مع عطرط أخرى داكنة ، وأكثر انصاعا ، تعطف موازية لهذه الخطوط أشجار كبيرة على شاطئ الماء ، في الضفة المقابلة ، وهي أشجار استوائية الشكل ، مستقيمة ، جرداء من كل أغصان خفيفة وتعد ظلالها إلى أعناق اللجة فتكون صورة شديدة

كانوا يذكرون كل شيء ، وكانوا شديدي الحرص والسهو عليه . يتأسكون بالأبدى في حلقة محكمة ، ويمحيطون به .

كانت جميعتهم المتواضعة ، ذات الوجه نصف المطموسة ، والحمسة ، تتلقح به وبحيلة في شكل دائرة .

وعندما كانوا يرونه وهو يزحف باستحياء ، يحاولون أن ينفذ من بينهم كانوا يخطفون بسرعة أيديهم المتشابكة ويجلسون القرفصاء حوله ، مسلطين عليه نظراتهم التي لا تعبر عن شيء بعينه ، ولكنها لاتتزعزع ، وهم يتسمون ابتسامة فيها لمحات الطفولة^(١٤) .

كم هي بعيدة هذه القصة عن قصص موبسان ، في إيقاعها ، وقصرها ، وجملها الهيموية ، وانفعالاتها !

ولكن كم هو بعيد عصرها أيضا ــ بالتسارع المحموم لإيقاعات وأحداثه وتطورها ــ عن عصر موبسان .

هكذا تتطور القصة القصيرة ، وقد انحسر عنها ظل المرواسية ، بعد أن تركت بصمات واضحة على المجال الأدبي ولكن ذلك ولاشك ، يشير إلى ميلاد مدرسة جديدة تبصر عن روح العصر الذي نعيشه .

اللمعان ، وأكثر وضوحا من الأصل ، الذي يبدو بالقياس إلى الصورة غير واضح ، بل مهتز .. باهت المعالم^(١٥) .

ويوضح عنوان مجموعته القصصية حقيقة مضمونها ، فهي ليست سوى صور خاطفة ، تحاول تسجيل اللحظة الزمنية الفارقة وتثبيتها ، وعين الكاتب هنا هي التي تقوم بالمحاولة ، إذ تقتصر الزمن عند لحظة بعينها

أما قصص نانالي ساروت فمن رواد هذه الموجة الجديدة ــ فهي تنفوس إلى أعراق نفوس شخصياتها ، وتختلط بين الأزمنة ، فيتداخل الوعي باللاوعي ، ويتعكس ذلك كله على لغة الكتابة ، فترى كلمات وجملها ينقصها ــ بالنسبة للتقليد ــ الترابط . وانفعالات ساروت^(١٦) تمر بطبيعة الحال عن أحاسيس لحظة ، والفقرة التي نوردتها هنا هي قصة قصيرة كاملة من قصص نانالي ساروت ، أو انفعالاتها ، سريعة الإيقاع ، خاطفة :

« كانوا نادرا ما يظهرون ، بل يبعثون في شققهم ، داخل حبراتهم المظلمة ، ويترقبون ، ويتصلون تليفونيا ببعضهم البعض ، يتباحثون ويتذكرون ، ويتلفنون أقل علامة وأبسط إشارة ... كان بعضهم يتم بقطع إعلان الصحيفة ، فيينا بذلك حاجة أمه إلى ضيافة باليومية .

• هوامش

(١٤) A. M. Schmidt, o. cit., p. 62.

المخطب موجه إلى موريكس فوكير بتاريخ ١٧ يرايو ١٨٨٥ .

(١٥) راجع قصة : الحبل La Corde و الشيطان Le Diable

(١٦) راجع قصة : كرة الشحم Boule de Seif

(١٧) جوزيف Joseph

(١٨) A. M. Schmidt, op. cit., p. 67.

(١٩) René Dumesnil, Guy de Maupassant, éd. Tallendier, Paris 1979, p. 96.

(٢٠) A. Vial, Guy de Maupassant et l'art du Roman, éd. Nisat, Paris 1971, p. 442.

(٢١)

Flaubert, Lettre à Louise Collet, 16 Janvier 1852, in Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, éd. du Seuil, Paris. 1963.

(٢٢) Le Petit Filz الصبي

Le Vieux المسن

(٢٣) «L'Art de la nouvelle moderne» in revue de Littérature comparée, oct. 1950, Cité Par A. Vial, op. cit., p. 443.

(٢٤) الحفرة Le Trou

(٢٥) ناجية Sauvé

(٢٦) الحقد La Peirene

(٢٧) كرة الشحم Boule de Seif

(٢٨) القندق L'Auberge

و : في الحول Aux Charups

(١) أمال موبسان الكلمة

Guy de Maupassant, Oeuvre Complete, 15 Volumes, illustrés, préface et notions de R. Dumesnil. (Librairie de France et Grond 1934-1938). Le 15^e volume contient la correspondance.

(٢) راجع في هذا الصدد .

د . عز الدين إسماعيل ، الأدب وقدرته ، ند . د . دار الفكر العربي ــ القاهرة ١٩٦٨ . ص . ص ٢٠٠ - ٢٠٣ .

(٣) د . عز الدين إسماعيل ، المرجع ذاته ، ٢٠٣ .

(٤) مقدمة : Pierre et Jean

(٥) قصة : وحدة : Solitude

(٦) كان موبسان شديد الإعجاب بشربنار

(٧) René - Maril Albérès, Histoire du Roman Modern, Albin Michel, Paris, 1962, p. 30.

(٨) Roland Barthes, Le Degré Zero de L'Ecriture, éd. Gon thire, Paris, 1968, p. 39

op. cit., p. 60. (٩)

op. cit., pp. 39 à 64. (١٠)

R. M. Albérès, op. cit., pp. 51 - 52. (١١)

A. M. Schmidt, Maupassant Par lui - même, éd. du Seuil, Paris 1962 p. 61. (١٢)

- (٥٨) المرجع ذاته ص ٢٢١ .
- (٥٩) المرجع نفسه ص ٢٥٢ .
- (٦٠) نفسه ص ٢٤٥ .
- (٦١) نفسه ص ٣٤٧ .
- (٦٢) عباس خضر : المرجع السابق ص ١٧٧ .
- (٦٣) محمود تيمور : الجماعات الأدبية العربية ، مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٧٠ ص ١٦٧ ، ١٦٨ .
- (٦٤) باستثناء بداياته الرومانتيكية : دمية الحب الأولى ، الزهرة المألوفة .
- (٦٥) محمود تيمور : الشيخ جمعة ، المطبعة السلفية . القاهرة ١٩٢٥ .
- (٦٦) محمود تيمور : نفسه ، الطبعة الثانية ، المطبعة السلفية - القاهرة ١٩٢٧ . ص ١٨
- (٦٧) عباس خضر : السابق ص ١٧٩ .
- (٦٨) محمود تيمور . عم مفول . المطبعة السلفية - القاهرة ١٩٢٥
- (٦٩) السابق : ختام القصة .
- (٧٠) جى دى مويسان من أصل نيل أيضا
- (٧١) أماد تيمور نشرها تحت عنوان : فربيع الأربعين : المطبعة السلفية - القاهرة ١٩٢٦ .
- (٧٢) يقول تيمور : « هار علينا ونحن في بده نشفتنا ألا يكون لنا أدب مصرى بنكلم بلساننا وبغير عن أملاكنا وهواطنا ، ويصف عوائلنا وبيتنا أصدق وصف » . الشيخ جمعة ط ٢ ص ١٠ .
- (٧٣) محمود تيمور : أبو الثروب ط ٢ مكتبة الآداب . القاهرة ١٩٦٦ .
- (٧٤) عبد الحميد جودة السحار - هزرات الشراطين . مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٢٧ .
- (٧٥) انظر : قصة : « هوى الشراء » ، من مجموعة : في الرظيلة . مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧ .
- (٧٦) قصة : دأمة من مجموعة : في الرظيلة
- (٧٧) يوسف إدريس : لفة الألى آلى : دار العودة - بيروت ١٩٦٥ .
- (٧٨) يوسف إدريس : بيت من لحم . عالم الكتب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧١ .
- (٧٩) نجيب محفوظ : شهر النسل - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧١ .
- (٨٠) نجيب محفوظ : تحت الظلقة - مكتبة مصر - القاهرة ط ٤ - ١٩٧٦ .
- (٨١) نجيب محفوظ : الحب فوق خضية الهرم - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩
- (٨٢) يحيى الطاهر عبد الله : ثلاث حشرات كبيرة تسمى برنقلا . ونشرت منفردة في مجلات روز اليوسف ، والكتاب ، والمجلة .
- (٨٣) يحيى الطاهر عبد الله : الدف والصندوق - دار الحرية - بغداد ١٩٧٤ .
- (٨٤) جلال النبطي : أرواق ذباب عايش منذ ألف عام . مكتبة مدبولي ط ٣ . بدون تاريخ . (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٩) .
- (٨٥) جلال النبطي : ذكر ما جرى - مكتبة مدبولي - القاهرة ط ٣ - ١٩٦٨ .
- (٨٦) Alain Robbe-Grillet ، Instantanés ، ترجمة : نادية كمال . نشرت منفردة في : الكتاب ٨ / ٤ / ١٩٧٦ ، والساد ٣٩ / ١٠ / ١٩٧٥ ، والقبضل ٩ / ٦ / ١٩٧٧ .
- (٨٧) ثلاث ديكى مذكورة من مجموعة : صور خاطفة !
- (٨٨) تاتل ساروت : انفضالت . ترجمة هدى الضمرى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة .
- (٨٩) نفسه : لقصة رقم ٧٤ .
- A. Vial, op. cit., p. 444.
- (٩٠) راجع في هذا الصدد
- A. Vial, op. cit., p. 448-449.
- (٩١) الإعراف La Confession.
- (٩٢) الابن Le Fils
- (٩٣) عيون؟ Fou
- (٩٤) مركبة Sedan التي استعمل نيليا تابليرون الثالث على رأس جيش قوامه مائة ألف جندي .
- (٩٥) فوق الماء Sedan
- (٩٦) كركة الشحم . Boule de Suif . وراجع أيضا :
- M.-C. Banquart, Maupassant conteur Fantastique, archives des Lettres Modernes, Paris, 1976, VII, no 163, p. 20.
- (٩٧) الأم المرفوعة La Merle Sauvage
- (٩٨) كركة الشحم . هذه الترجمة لأستاذ محمد حمودة ، من كتاب مختارات من : جى دى مويسان . الألف كتاب . عدد ١٥٧ . بدون تاريخ .
- (٩٩) لخص : الشيطان Le Diable ولقبت L'auberge
- (١٠٠) إلى جوار رجل ميت Oupres d'un mort والحرف Le Peur : مجنون؟ Fou
- و : اليد La main
- (١٠١ ، ١٠٢) الحورلا Le Horla
- (١٠٣) اليد المسلوخة La Main d'écorché La Main
- (١٠٤)
- G. Debasement, Maupassant Journaliste et chroniqueur, Albin Michel, Paris 1951, p. 23.
- (١٠٥)
- CF. P. G. Casex, Le Conte Fantastique de viodier s Maupassant, éd. Corti, Paris, 1951, p. 31.
- (١٠٦) مجنون؟ Fou و : الحورلا Le Horla
- (١٠٧) R. Dumeau, op. cit., Figures de Proust
- (١٠٨) المؤلفات الكاملة لمحمد تيمور ، ص ١ : وميض الروح . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- وقصة مويسان : في ضوء القصر An Clair de Lune نشرت عام ١٨٨٤ .
- (١٠٩) د . الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة - دراسات وفتايات . ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ ص ١٨٦
- (١١٠) د . سيد حامد الساج : تطور فن القصة القصيرة في مصر - من ١٩١٠ - ١٩٣٣ دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٨ ص ٥٩ .
- (١١١) د . رشاد رشدي . فن القصة القصيرة . مكتبة الأنجلو المصرية ط ٣ . القاهرة ١٩٧٠ ص ٩٠ .
- (١١٢) عباس خضر : القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٩ . ص ٧٧ و ٧٨ .
- (١١٣) د . الطاهر مكي : المرجع ذاته ص ١٠٨ . وأيضا : عباس خضر : المرجع ذاته ص ٨٠ .
- (١١٤) محمد تيمور : المؤلفات الكاملة .
- (١١٥) محمود تيمور : مقدمته لمؤلفات محمد تيمور : السابق ص ٢٣ ، وأيضا ص ٤٧ - ٤٩ .
- (١١٦) لمويسان قصة بالتعنوان نفسه ، وإن كان مضموها يختلف عن مضموها قصة تيمور .
- (١١٧) محمد تيمور : السابق : في القطار ص ٢٢١ .

القصة القصيرة

بين الشكل التقليدي 9 الأشكال الجديدة

«إن من يكتب اليوم لابد أن يكون مجنوناً أو جسوراً أو قلماً أو غيباً ! فبعد كل هؤلاء الأماثلة العبقرة ماذا تبقى لنا أن نفعل ؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل ؟ من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة لا يوجد مثلها في كتاب ما ؟ »^(١)

هذا ما كتبه جى دى موبسان في سبتمبر ١٨٨٧ معلناً بكل تواضع أن الكاتب يشعراحيانا بالعجز أمام أساذية من سبقوه فيقبل إليه أنه لن يجد جديداً يضيفه . ويعترف موبسان بفضل أستاذه فلوير عليه ، ويفخر أنه كان الطيب الذي يعز به هذا الزوال العظيم ، وشجعه على الكتابة وتنمية مواهبه ، بل حثه على الابتكار قائلا : « إن أى شيء مما قل شأنه يجرى على جانب مجهول ، علينا أن نكتشفه . عندما نريد تصوير نار مشتعلة أو شجرة في سهل فلنلق أمام هذه النار وهذه الشجرة حتى لا نشبه علينا بأى شجرة أخرى أو أى نار أخرى . وهكذا يكون الابتكار . »^(٢)

لقد حاول موبسان أن يخلو حلواً أستاذه ، فيغوص في التلس البشرية مصوراً أدق حلجاتها ، ويهيم مثله بفن الكتابة ليوصل إلى الكلمة الفريدة المعبرة ، والإيقاع الموسيقي الذي يجعل من التر قطعة شعرية بدية . ولكن موبسان سلك درباً آخر . وإذا كان فلوير يعد من أعظم كتاب الرواية في فرنسا بل في العالم فإن موبسان - بالرغم من رواياته الست « حياة » ، « بل آمي » ، « بيير وجان » ، « Pierre et Jean » ، « موت أورويل » ، « Mont Oriol » ، « كالموت » ، « Fort comme la Mort » ، « قلبي » ، « قد اشهر كرائد القصة القصيرة . لقد ترك أكثر من

للاغائة قصة قصيرة ، ترجمت إلى معظم لغات العالم ، وتعتبر ثرائاً إنسانياً من ناحية ، ووثائق صادقة عن الحياة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر من ناحية أخرى . يضاف إلى ذلك أن هذه القصص كانت بمثابة المدرسة لأجيال من كتاب القصة القصيرة .

آمال فريد

بعد القديس ، ويوسف إدريس هذا الجيل لا ينكر فضل إدجار آلان بو أو موبسان عليه . ولقد كان محمود تيمور يفكر كل الفخر عندما أطلق عليه النقاد : « موبسان القصة العربية » . إن الافتتاح على العالم الخارجي ، للفرغ على تيارات الفكر العلمى ، واكتشاف الأشكال الأدبية الجديدة ، والتطور المستمر في التكنيك ، يقضى ثراء على أدبنا العربي ويفتح أمامه الآفاق الواسعة ، آفاق التجديد والتطوير .

وتود ان ندرس في هذا البحث ، الافتتاح على الثقافة الغربية في مجال القصة القصيرة ، كى نتبع تطورها من الشكل التقليدي المرباساني

وهكذا نرى أن هذا الكاتب الكبير الذى تأثر بمن سبقوه ، وتلذذ على ألبهم ، واعترف بفضلهم عليه ، أثر بدوره على من كتب القصة القصيرة في فرنسا والعالم ، بل في عالمنا العربى بوجه خاص . وإذا كان موضوع التأثير يعتبره البعض موضوعاً شائكاً ، كى يتفوا نعمة التأثير بالآخرين بقولهم : « نحن جيل بلا أساتذة » ، فإن تأثير الثقافة الغربية بعامه ، والقصة القصيرة الفرنسية ورائدها موبسان بخاصة على نشأة القصة القصيرة العربية لم يعد موضع جدال ، فإلى جانب إجماع النقاد والدارسين على ذلك ، نجد أن جيل رواد القصة القصيرة أمثال محمود تيمور ، ويحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف السباعي ، وإحسان

الأول : ص ٩٩ ومهته ومسرح الأحداث : « كان جحشة بالغ السجائر أول السابحين إلى محطة الزقاق حين اقرب ميماد قدوم القطار . » (ص ١٥٦) لقد اختار المؤلف لبطله التواضع الذى يتسنى إلى طبقة الكادحين المطحونين انما يربط بينه وبين هذا الحيوان التواضع المطحون الذى يثير السخرية : الجحش . وهو يبيع السجائر ، أى أنه لعن عسلا بسيطا لا يكسب منه سوى قوت يومه ، وذلك في محطة الزقاقين مسرح أحداث الدراما التى سوف ننهدها . ونختبرنا هذه الجملة الأولى أيضا - أن جحشة كان أول من هرع إلى المحطة عند وصول القطار ، مما يدل على أنه رجل يقبل على عمله في نشاط لامت . إن كل هذه المعلومات تصل إلى المتلقي في جملة مقتضبة بدأ بها المؤلف قصته . ولكن برغم إقبال « جحشة » على عمله فإنه « كغالبية الناس يرم بجياته ساحط على حظه » (ص ١٥٦) . إنه ينحن عملا أفضل ، ويترقى إلى حياة أرغد ، فهو يعلم أن يكون سائق سيارة أحد الأغنياء ، وذلك لكي يرق بمستواه الاجتماعي ، فيلبس لبس « الأندندية » ، ويأكل أكل « البريات » اللذيذ ، ويقتصر عمله على مجرد الترتب والذهاب إلى أماكن اللهو . ولكن - إلى جانب هذه الأسباب البدنية - هناك أسبابه الخاصة ودواحيه الخفية لإثارة هذا العمل (ص ١٥٦) : إن جحشة يحب وفان تحق قلبه أمام محاسن « نوبة » ذات العيون السود التى تعمل خاتمة عند المأمور . وقد رأها تتسبط في الحديث مع سائق أحد الأسيان ، بل سمعه يقول لها : « سأقربيا ومعى الحاتم » ، فأحس الفتية تنبته نشأ موحيا . « وكان به من عينيها السوداوين أوجاع وأمرأى » . (ص ١٥٦) . وعندما اعترض جحشة طريق نوبة ووجدتها أن يأتى هو الآخر ومعه الحاتم نظرت إليه نظرة استقار قلالة : « هات لك لقياب أحسن » (ص ١٥٦) . وكأن نظرة نوبة إليه هي التى جعلته يتجه إلى ملابسة الرثة وقدميه الحافيتين اللطيفتين . فادرك - عندما رأى نفسه بعينيها - أن مظهره هام جدا ، وأن هذا المظهر هو الذى سبقوه في قلبها ! وأصبح تنبیر المهنة - ومن ثم المظهر أقصى أماني جحشة . وهكذا قدم لنا المؤلف في هذه الصفحة الجهدية بطله جحشة بظروفه الاجتماعية والعاطفية ، بتطلعاته وأحلامه ، أى الجوانب الخارجية والداخلية لبطله .

ويبدأ الجزء الثانى في البناء الدرامى للمقدمة Le Noeud دخول القطار إلى محطة الزقاقين . ويهدش جحشة حين يرى وجوه الركاب ، وكانت وجوها غريبة ، ذليلة ، منكسرة ، وحراسها مسلحين على الأبواب ، ويعلم جحشة أن هذه الوجوه لأسرى إيطاليين يسافرون إلى المعتقلات . ويصاب جحشة غيبة أمل ، إذ كيف يمكن هؤلاء النساء أن يشتروا سجنائهن ؟ ولأن هؤلاء الأسرى يمانون من الحرمان الطويل ، ولأنهم « خرماني » ويعملون بالحصول على سجنائهن ما كانت الوسيلة ، فتحت ذهن أحدهم عن حل بارع : عرض على جحشة سترته مقابل عشر طلب سجنائهن ! ولكن هذه المقايضة لا تتم بسهولة فقد بدأ الصراع بين جشع جحشة ونهم الأسير الإيطالى ودرغته المصومة في أن ينسحق سيجارة لكل واحد منها يريد أن يتفوق على الآخر . الأسير يريد أكبر عدد من علب السجائر وجحشة يريد أن يحصل على الحاكمة - حلم حياته - بأقل خسارة ممكنة . وحيث أن جحشة في موقف الأسير فقد

إلى ما وصلت إليه من أشكال جديدة على يد جيل ٦٨ ، كما يسمون أنفسهم ، أو أدباء الستينات - وهو المصطلح الذى لاقى انتشارا واسعا - من أمثال جمال البغاثي ، وإبراهيم أصلان ، وإدوار الخراط ، ونباه طاهر ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وعبد طويا ، وعبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم . وسنركز في هذه الدراسة على الشكل في القصة . صحيح أنه لا يصعب - في أى عمل فني - أن نغفل بين الشكل والمضمون ، بوصفها كلا لا يتجزأ ، في « نوبة العمل الأدبي » . ولكن التطور الذى طرأ على القصة القصيرة أكثر وضوحا على المستوى البنائى والتكتيك القصصى .

وسوف يتناول الجانب التطبيقى لهذه الدراسة قصة نجيب محفوظ بوصفها نموذجاً للشكل التقليدى للقصة ، ثم يتناول نموذجين من جيل الستينات ، وقد اخترنا اثنين من أفضل من يمثل هذا الجيل وهما : إبراهيم أصلان وإدوار الخراط .

• • •

أولاً - موبسان والتقليد للقصة القصيرة :

تتميز قصص موبسان بالشكل الكلاسيكى التقليدى ، أى أننا نجد أن بناءها هو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاث : العهد ، والعقدة ، والنهائية Dénouement Expositon وهو ما كان يسمى أيشا بالبناء الهرمى حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحكاية الدرامية أو العقدة التى يشترك فيها الصراع داخل الأحداث . ولم يأخذ موبسان من المسرحية الكلاسيكية شكلها فحسب بل نجد - في كل قصصه دروياته - تصورا دقيقا صادقا للمشاعر الإنسانية بكل تناقضاتها ، تصورا يتجاوز الزمان والمكان ، مما يجعل هذه القصص ، بما فيها من شمول ، تنسجى إلى التراث الإنسانى .

وأول ما يلتفت نظر دارس نشأة القصة القصيرة العربية هو هذا الشكل الرواسانى الذى نجده في إنتاج جيل رواد القصة القصيرة ، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أضاف حصة الفنى على ما أتخذ من خصائص ، وتميز بأسلوبه الخاص .

ومن نماذج هذا الإنتاج القصصى الرائد قصة نجيب محفوظ « بلة الأسيير » ، وهى من أول مجموعة قصصية نشرت له ، عام ١٩٣٨ بعنوان « خمس الجفون » ، ولكن الطريف أن هذه القصة قد أضيفت إلى طبعة متأخرة لهذه المجموعة ، لأن القصة نفسها نشرت لأول مرة في مجلة الرسالة في العدد ٤٤٦ بتاريخ ١٩ / ١ / ١٩٤٢ م .

إن « بلة الأسيير » قصة قصيرة جدا ، تقع في أربع صفحات . وإذا كنا نشير إلى هذا القصر الشديد فذلك لأن الإيجاز - على عكس ما يقوله البعض عن « قصر النفس » لدى كاتب القصة القصيرة - يقترن بقاء المضمون ، ليبرز على تمكن المؤلف من أدوات التعبير .

والصفحة الأولى من هذه القصة بمثابة العهد Pexposition ، أى الجزء الأول في البناء الهرمى الذى نتكلنا عنه . ويقدم لنا الراوى - فيها - بطله جحشة ، فنلم من الجملة

تهديدات الحارس ! واعتمدت القصة أساساً على الإيماءات والإشارات ، ولذلك كانت تصلح - ببيكلها المسرحي هذا - نموذجاً للتشكيل الصامت «الباتوميم» Pantomime فحوت - في أول مهرجان عالمي للتلفزيون - إلى تمثيلية صامتة . وقد نالت ، عن جدارة ، الجائزة الأولى في هذا المهرجان تحت اسم «المطفئ» .

وعلى غلط هذا الشكل التقليدي الرومانسي كتب رواد القصة القصيرة فأبدعوا روايتهم وألوا الألب العرفي إنتاجاً وفيراً متطرفاً . ولكن بدأ النقاد في نهاية الخمسينيات ، وإن كان بعضهم قد بالغ في التشاؤم ، يطعنون عن أزمة في الفكر بعمامة وتدهور في القصة القصيرة بخاصة ، وذهب البعض إلى التباكي عليها وكتابة المراثي ! ويات واضحاً أن القصة القصيرة في حاجة إلى دعاء جديدة وإلى تغيير في الأشكال ولطريق في التكنيك . وبدأ كتابا الكبار أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في تجديد وسائل تعبيرهم ، كي يواكبوا التطورات العالمية . ولقد أزال هذا الجيل من الكتاب في جيل كتاب الستينيات ، كما نجد في إنتاجهم جميعاً أصداً لا ورد عليهم من الغرب من مؤثرات .

...

قانيا - جيل الستينيات والرواية الجديدة Le Nouveau Roman

إن دارس الأدب المقارن يستوقفه التآلف الفكري والروحي والتقارب الثقافي والحسي اللذين يربطان بين الكتاب والقائمين بنص النظر عن لغتهم وقوميتهم . إذ حين يعيش المثقف والفنان الأكرامات ، وحين يرى من حوله تصدأ الأبنية الثقافية والاجتماعية ، وحين أقيم انقلاب المعايير ، يشعر أن عليه أن يكون وجدان أمته ، فلا يمر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التي يتسنى إليها ، وهذا في أي مكان وأي زمان .

فالمقصود واحد إذن ، لأن الأفكار والمشارع الإنسانية واحدة تقريباً ، يعيشها الكاتب سواء أكان اسمه نجيب محفوظ ، أو كركامو ، أو يوسف إدريس ، أو كالكافكا ، أو إسماعيل عبد القدوس ، أو هيمسجواي . لذلك فإن الغرب بلغت النظر ، خصوصاً على مستوى الشكل وأدوات التعبير .

إن أعمالاً نقدية ممتازة ومتعمقة درست أثر كركامو وكالكافكا على كتابنا بعامة وعلى كتاب جيل الستينيات بخاصة . ويقابلنا أخوة ليموس Meursault - بطل «الغريب» في كثير من القصص القصيرة ، وإن تعددت أوجههم أو تنوعت أساليب تقديمهم . بيمر «ميسرو» في كل الأحوال من اغتراب المثقف وعزلة داخل مجتمعه ورفضه لهذا المجتمع الذي يسوده البعث . ويرى النقاد في فرنسا أن كركامو Camus قد تأثر - بدوره - في رواياته بكبار الروائيين الأمريكيين من أمثال هيمسجواي Hemingway وفوكنر Faulkner وشياشاند Stenbeck . فأخذ عنهم التكنيك القصصي الجديد .^(١) كما أن شياشاند

القصصية في رواية «الغريب» L'Etranger تحمل أصداً من رامة كالكافكا والقصصية . Le Procès

تشهد في المساومة وأمعن في إثارة الجدل بالمتدين أمامه ... تلهذ ... وأخيراً ظفر بالجائنة مقابل عطين من السجائر . وعندما زور جشعة

«الجائنة» في سعادة التزمست لعينه صورة نبوية في ملائكة اللفن فقال صمتاً : لوفراق الآن ! (ص ١٥٨) إن كل أفعال جشعة وأفكاره تنحصر حول نبوية . ولا ينقصه - كي يتألق إعجابها - سوى البطلون الذي يسرى بينه وسائق اليه لشبابه ببذله الكاملة . وهرج جشعة نحو القطار ، فالوقت يجري والقطار على وشك السير ، وظفر بالبطلون مقابل علية واحدة من السجائر هذه المرة ، وكاد يطير من الفرحة وهو يرتدبه . وتأسف أن هؤلاء الأسرى لا يرتدون الطرايش ! وعندما بحث عن زبون آخر يحصل منه على حذاء لتقديمه الحليتين سمع صفارة القطار وفهم أنه سوف يتحرك دون أن يظفر بضالته المشردة .

وهنا ، وقد بلغت الأحاسيس والانفعالات ذروتها (ولا تقول تشابكت الأحداث ، فلا أحدثت في هذه القصة على الإطلاق ، وإنما يدور كل شيء في داخل الأبطال) نصل إلى النهاية Le Dénouement

يتحرك القطار ، وينظر إليه جشعة بأسى لأنه يأخذ معه حذاء أعلامه . ولكن أحد الحراس يلصق جشعة وهو يعيش محتالاً ببذلة الأسرى فيأمره أن يصعد فوراً . ويبدده ويترعده ، ولكن جشعة لا يفهم الإنجليزية ولا الإيطالية ، ويتعد عن الحارس مولياً إياه ظهوه ، وهو يفقد حركاته في استنواه ، لما كان من الحارس إلا أن أطلق عليه النار : - «دودي عزيز الرصاصه بصم الآذان ، وأعقبنا صرخة ألم وفزع . وتصلب جسم جشعة في مكانه فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت حلب السجائر والكبريت . ثم انقلب على وجهه جثة هامدة» (ص ٢٥٩) .

هكذا سخر القدر من جشعة : في بضغ دقائق حصل على البذلة التي تحقق ألامه وتفتح له الطريق إلى قلب نبوية ، وفي ثوان معدودات أضاعت نفس البذلة حياته ومعها كل ألامه .. ومن هذا التحليل نرى انطباق الشكل التقليدي الرومانسي للقصة القصيرة على هذه القصة وأضف إلى ذلك قاعدة الوحدات الثلاث La règle des trois unités التي تميزها للمسرحيات الكلاسيكية ، فالقصة تدور في مكان واحد : محطة القازايين (وحدة المكان) ولم تستغرق دراما الأحداث سوى خمس عشرة دقيقة يتوقفها القطار في المحطة (وحدة الزمان) ، أما من حيث وحدة الحدث فالصراع كله صراع أطباع بين جشعة والأسرى الإيطاليين ، صراع بين حرمان جشعة الاجتماعي وحرمان الأسرى الجسدي . ويبدو جشعة البطل الظافر الذي يتقلب على الأسرى بدعائه فيصبل إلى تحقيق كل مطالبه . ولكن القدر يتطلب على الجميع - في النهاية . ويحسد الكاتب بألفاظه المتقناة هذه النهاية المتساوية ، فكيف يمكن لأي قارئ أن ينسى منظر جشعة وقد سقط جثة هامدة على حلب السجائر البمعة التي كانت سبب سعادته وموته في آن واحد ؟^(٢)

هذه القصة المشحونة بالأحاسيس لم يكن فيها حوار تقريباً . وليس هناك أي لغة مشتركة بين جشعة والأسرى الإيطاليين ، وإلا لنهم

التغيير بعد أن أصبح هذا التغيير حاجة ملحة وليس مجرد رغبة في ابتكار أشكال جديدة .

ولقد شمل هذا التغيير كل المستويات . فالكتاب الجلد يرفضون البناء التقليدي للرواية وتسلسلها الزمني الذي يتمشى مع أزمة تتدلى في نفس الشخصية الخورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل . وأصبح بناء الرواية «سيفونيا» ، بمعنى أن أجزاها تتداخل مثل ثبات السيفونية ، ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تمحله الأحداث . وكثيرا ما يختلط عليه الأمر ، فالكتاب يعتمد أن يصحبه في هذا التيه ويتركه يتحسس طريقه وحده . والروايون الجلد يرفضون الشخصيات ، لأن علمهم يعطى الأولوية للأشياء . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها مدرسة النظرة *Ecole du regard* فإن الكتاب يصورون «الأشياء» تصورا موضوعيا ، يكاد يكون فوتوغرافيا . لا يظل أدق التفاصيل ، تصورا يقضى على هذه الأشياء حضورا بفوق حضور الشخصيات التي تبو باهتة ، لا روح فيها . وحتى تلاشي أهمية الفرد وتطلى الأشياء على الواقع يصبح هذا الواقع غير إنساني ، وكثيرا ما لا يتم الكتاب أن يعطى لشخصياته أسماء . وللتعبير عن هذا الواقع الخالي من الانفعالات يتعمد أن يستخدم الروائي أسلوبا تقريرا خاليا من أي انفعال وأي نبض ، وأن يتقن - من اللغة - الأنماط البعيدة عن الأشكال البلاغية ، وعن الصفات وعن الأفعال التي تم عن الشاعر .

وتحدث الرواية الجديدة - أيضا - إنقلابا في العلاقة بين القارئ والكتاب ، وبعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته في شخصيات الرواية أصبح عليه - بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها بل كيانها - أن يجد ذاته في الروائي نفسه ، وأن يشارك في عمله الخاصة . ويقول روب جرييه في هذا الصدد : «عزل المؤلف اليوم حاجته الملحة لأن يشاركه القارئ مشاركة فعلية ، واحة وخلاقة ، إنه يطلب منه أن يشارك في عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبي والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخترع حياته الخاصة » . أما ميشيل بوتور *Bator* فيقول في كتابه النقدى للرواية كبحث *Le Roman comme recherche* «إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث » ، فهي عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ونكتن بهذا التقديم الموجز لأهم ملامح الرواية الجديدة في فرنسا كي نستعرض - في الجزء التطبيق من هذه الدراسة - أثرها في إنتاج جيل الستينيات من كتاب القصة القصيرة .

(أ) «التحرر من العنث» لإبراهيم أصلان :

قبل أن ندرس قصة التحرر من العنث - التي صدرت في مجموعة إبراهيم أصلان القصصية «بحيرة المساء» عام ١٩٧١ من الهيئة العامة للكتاب - نود أن نتجول في علله لتعرف على الملامح العامة لهذا العالم الغريب ، الذي يبدو غير واقعي ليده من الحياة الروتينية اليومية . إننا نعيش - في هذا العالم - واقعا كابوسيا كله معاناة ، تتكرر فيه الأحداث في رتابة تثير الملل ، وكأن الزمن قد توقف (الساعة متوقفة - مثلا - في قصتي «الرفيعة في البكاء» و«المهلي القديم» وانحسرت الحياة ومعهما

ولكننا نود ، في هذه الدراسة ، أن نترك أثر كامو وكافكا والكتاب الأمريكيين لننتج أثر الجليل الذي يليهم من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا *Le Nouveau Roman* على جيل الستينيات في العالم العربي .

وبإحدى ذي يده نلاحظ أن هذا الجيل من الكتاب يطلق على نفسه وجيل ٦٨ ، وفي هذا إشارة واضحة إلى مأساة ١٧ التي عاشها كتاب هذا الجيل ، ومعظمهم في شرخ الشباب ، فزولت كيانهم وأعطتهم - وهم في أشد حالات اليأس والإحباط - المزعجة على مواصلة المسيرة والمشاركة في معركة التحرير والبناء . إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعمامة أو عصر بضاعة . لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يمرر عن مرارة الشباب وضياعه في الحاضر ، وعن تغلظه وأحلامه في المستقبل ، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة (١)

وأعلن هذا الجيل من الكتاب الثورة على كل ما هو تقليدي وكلاسيكي . وتأكد «الشعر الحر» ونفى إلى الأمام والفاصل الكليد التي تكبل الشاعر ، وأضيفت إلى الأسماء الالامعة ، مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد الحلي حجازي ، أسماء أخرى مثل أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبوسة وطارق جويده وغيرهم .. وقابلت هذه الثورة في الشعر لوزة أخرى في القصة القصيرة عددا النقاد - الذين كانوا قد نعوها - بها جهلها ...

وقبل أن ندرس إلى أي مدى تأثر كتاب القصة القصيرة العربية بـ «الرواية الجديدة» *Le Nouveau Roman* فلنستعرض معا ملامحها وملابسات ظهورها في فرنسا .

ظهرت الرواية الجديدة في فرنسا خلال الخمسينيات . ومن أول الروايات التي تنتمي إلى هذه الحركة الأدبية رواية للمحاولات *Les Gommés* التي كتبها آلان روب جرييه *Alain Robbe Grillet*

وقد ظهرت عام ١٩٥٣ . وفي نفس العام أصدرت نانالي ساروت

Nathalie Sarraute «مارترو» *Martreux* وفي العام

التالي ١٩٥٤ صدر ميشيل بوتور *Michel Bator* . «عمر

ميلانو» *Passage de Milan* وفي ١٩٥٥ صدر لروب جرييه

Robbe Grillet رواية «البصيص» *Le Voyeur*

وفي صمام ١٩٥٦ صدر لسبوتور «الجلود»

L'Emploi du Temps . وقد نال في عام ١٩٥٧ جائزة

«رندود» *Renaudot* عن روايته «الهيئة» *La modification*

«التحول» وصدر لروب جرييه *Robbe-Grillet* في نفس

السنة رواية *la Jalousie* «الغيرة» وقد أصدرت نانالي ساروت

«اللقبة السبوية» *le Planétarium* عام ١٩٥٩ . ونلاحظ من هذه

التواريخ أن أثر هذه الحركة الأدبية قد وصل إلى مصر بعد حوالي عشر

سنوات . وهذا ما يحدث دائما في تاريخ الأدب . إذ تبث أي ثورة

أدبية أقدامها في بلدنا أولا قبل أن يصل أثرها إلى الخارج . وقد ضمن

هؤلاء الكتاب في كتاباتهم النقدية ثورتهم على الرواية وإصرارهم على

كما تلقت عليها عذسة القنورغرافيا الباردة - وهو يستعمل - في هذا الوصف الحايدي الذي لاهرامية فيه - لفة هادئة باردة وأسلوبا تقريريا حلييا . فيختار الألفاظ مجردة من أي عواطف أو أي حياة . وقد استوقفتنا في قصة « المستأجر » هذا الوصف اللبد ، وهي يد إحدى الشخصيات . ولكنه بصفتها كشيء منفصل عنه تماما :

« رأيتها وهي ملقاة أمامي محمرة على السطح الخشن الداكن . وقد غطتها الخطوط الخفيفة المشابهة . قريت وجهي منها . كانت الأصابع مرفوعة ومائلة إلى ناحية ، وكانت تلقى بظلال منحرفة على باطن اليد الموضوعة . وفي الجانب القريب مني . عند الرسغ ، كان عدد من الأوردة الوردية الزرقاء يتقاطع فوق شريان متضخم قليلا ، بعد أن ثبتت عيني لاحظت أن هذا الشريان كان ينقبض في انتظام ويحرك بداية الخط العميق . تبعته هذه الخطوط العميق المزدوج كان يقسم راحة اليد المحمرة وينتظم منحرفا إلى الناحية اليسرى ، وينتهي في ذلك المكان الموجود بين الأصبع القصيرة الوحيدة وتلك الأصبع الأخرى القريبة من بقية الأصابع الطويلة . راجعت على مفندي وأنا مازلت أراها ولكنها ابتعدت عن مكانها ومالت إلى ناحية » .

ونلاحظ في هذا الوصف الدقيق أن أصلان - أو البطل القاص - لا يقول أبدا « يدي » ، أو « أصابعي » ، بل يتكلم كأنه عالم ينظر إلى يد غريبة عنه تحت الميكروسكوب : قريت وجهي منها . .. ثبتت عيني .. فينخل للقارئ أنه أمام صفحة من كتب التشريح ! وهذا الوصف الدقيق الموضوعي الخالي من أي أحاسيس يذكرنا بالمحاولات التي يصف لنا فيها روب جرييه Robbe Grillet الطاطم في روايته Les Gommes أو إحدى الحشرات في رواية « الغيرة » La Jalousie

وتترقب - في جولتها في عالم أصلان - عند قصة « البحر من العيش » . وهي من أجود ما كتب ، وفيها نجد معظم ملامح علته . وتأخذنا القصة إلى حجرة صغيرة متواضعة . أغلب ما فيها قديم قذر . وتجملنا دقة الوصف تمشي داخل هذه الحجرة . بل نرى ما تقع عليه عين البطل خارجا :

« أصير ترفق الشاب بالحجرة التي تطل على الطريق . وكانت هذه الحجرة التي تطل على الطريق بها ثلاث كيات وفي أحد أركانها مكتب قديم تلووه مرآة مستطيلة ، وعليه مجموعة من الكتب وكمية من الجلات ومطلة ممتلئة بأعقاب السجائر . تناول كتابا وجلس على الكنية الموجودة تحت النافذة ... في قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر اللون وكوب من الزجاج في قاعه كمية داكنة من الشاي . وضع الكتاب بجوار الكوب وتطلع إلى الخارج . في الجانب الآخر من الطريق الضيق كان هناك عمل يابه الخفي منحرف . وكلب صغير في المكان الموحد تحت التلاجة الباهتة الموضوعة بجوار مدخل ذلك اطل . قبض الشاب على الكتاب وحيط من على الكنية واجهه ناحية المكتب القديم . وضع الكتاب وتناول مجلة مصورة بدأ يتأمل علالها . وارتفعت دقات خفيفة

حرارة الأحاسيس واضطرام العواطف . وما أقل تغير الذكور في هذه المجموعة ، إذ نحن - في أغلب الأحيان - في أرض خراب جرداء (وكانها ترمز إلى العدم) أو في مقهى في حي شعبي صفت مناخه القدرة على الرصيف ، أو في شارع ضيق مليء بالتراب حيث يتجاذب صديقان أطراف الحديث ، بجوار ما تبقى من آثار ملهى قديم ، أو في حجرة على سطح أحد المنازل .

أما الشخصيات التي تعيش في هذا العالم الذي لا روح فيه فهي مجرد أغمات لا وزن لها ولا أهمية . إن الكاتب لا يعطيها أسماء ، تماما كما نجد في الرواية الجديدة Le N. Roman . وأحيانا يفرق بينها على أساس مظهرها الخارجي : فبني النجل في مواجهة السمين ، مثلا ، ويلفت الكاتب نظر القارئ إلى الجانب الجسدي للشخصية متممدا أن لا يعطي أهمية للجانب السيكلوجي . وشخصيات إبراهيم أصلان سأمت الحياة ، تضيق بكل ما فيها من تعاسة ورتابة وبعث . وهي لا تعدى بعض الحاجج المكررة ، فيها الراوي ، وهو شخص يصور لنا ، بموضوعية ، ما تقع عليه عينه دون انفعال ، بعد أن وصل إلى حالة من اليأس واللامبالاة . وهناك شخصية الجنون - الذي يبدو في منتهى الرزاة والكياسة ، ويستمتع بأدب إلى محدته حتى تصدر منه في نهاية القصة حركة غير متوقعة تكشف عن هذا الجنون ، كأن يتجرد من ملابسه فجأة ! ويمكن تفسير هذه الرغبة في التعري بأنها صيغة من الرغص لهذا العالم القائم والاحتجاج على الواقع المرير ، كما أنها تكشف عن الحاجة إلى الرجوع إلى رحم الأم حيث الحنان واللطف ، وهو ما نفتقده في هذا العالم القاسي . وأحيانا أخرى يأخذ رقص الواقع والاحتجاج عليه صيغة الانتحار ، كما حدث للشاعر المعجز عم مرزوق داخل دكانه (في قصة « النوم في الداخل ») . ولأن هذه الشخصيات مجرد نماذج نمطية نلتقي بها دائما فقد أخذ بعض المقاد على إبراهيم أصلان أن كل كتاباته تكاد تكون قصة واحدة كبيرة ، تتكرر فيها الأحداث ، وتتردد فيها النيات داخل نفس العالم القائم . ولكن هذا حال كبار الكتاب المعاصرين في فرنسا ، ونسوق - هنا - بعض ما قالوه عن كتاباتهم . يقول جان كيرول Jean Cayrol : « إن الروالين لا ينتهون من إعادة كتابة أول رواية هم » .^(٧) وجان كيرول روالي معاصر ، ما يزال حيا ، تأثر بأهوال الحرب العالمية الثانية التي ذاق فيها الحياة في معتلات النازي ، حيث يفقد الإنسان آدميته ويعيش كالميت الحي . إن هذه الفترة المصيبة التي عاد بعدها كيرول إلى الحياة ، مثل الأعازر ، قد تركت أثرا غائرا في حياته ومؤلفاته ، حيث تتردد نفس النيات في إصرار . أما Butor فهو يؤكد « عندما أستعرض الكتب التي سبق أن ألفتها يجيل لي أنها تكاد تكون متشابهة » .^(٨) وإن دل هذا على شيء فهو يدل على أن الكاتب لا يمكنه - أحيانا - أن يتحرر من أفكار تروقه وتسيطر عليه ، مما يؤكد الأثر الذي يتركه في النفوس . وهذا - دون شك - الانطباع لدى قراءة إبراهيم أصلان .

وإذا كانت الشخصيات في عالم أصلان مجرد أغمات تتكرر ، فالأهمية الأولى تكون للأشياء ، كما رأينا عند كتاب الرواية الجديدة . إن المؤلف يصف لنا الأشياء والعالم الخارجي وصفا دقيقا . ويلتقط تفاصيل الأشياء

وإذا كان الكاتب وضع التناقض وجها لوجه على مستوى الشخصيات فهناك تناقض واضح أيضا بين عالم القاهرة وعالم قلوب . إن «سيد» وفاته يجانب حياة القاهرة المليئة بالزحام والصخب والمخالات (التيك) حيث «لا تعرف أحدا ولا أحد يعرفك . يمكن أن وقتك يضعف فيها دون أن تشعر .» أما في قلوب فانت «تعرفين الناس وكلهم يعرفوك وأي شيء يحدث يصبح عندك علم به ولا يضيع وقتك دون أن تشعري .» وتلاحظ أن التوازن بين الحياة في القاهرة والحياة في قلوب يكاد يكون تاما ، ولكن أي حياة أفضل ؟ مرة أخرى ، كل شيء نسبي . وكنا تصور أن البطل يفضل العيش في مدينة لا يعرف فيها أحد ، مادام يضيع بالناس ، ولا يبالي بأي شيء . فلماذا يتم بأن يكون على علم بالأحداث والوقت لا وزن له عنده سواء ضاع أم لا ؟ إن ذلك كله يكشف عن تناقض داخل عند البطل الذي لا يعلم ماذا يريد بالضبط ، مثل أي واحد فنيا .

أما الفتاة فتعقد أن الحياة في القاهرة مسلية بينا الحياة في قلوب ملل كلها وإن كانت ثمة أشياء تحدث فيها من وقت لآخر لكسر الجمود والرتابة . وهنا نحكي الفتاة للبطل قصة هذا المجنون الذي كان يقف عاريا في عتق حفره بنفسه كي يحرس المدينة ، ويحذر الناس من الأخطار التي تهددهم وقد أتى بطفل يتم كي يساعده في المراقبة ، ووعده أن يعطيه قطعة من الحلوى ، كلما أخبره عن أي خطر يراه ، ولكن هذا الطفل - كي يحصل على كمية كبيرة من الحلوى - أخذ يبالغ في وصفه قائلا إن البلد مهدد بهجوم شامل ، فأتى الرجل للمسنكين من شدة الرعب . ولم يطق الشاب على قصة الفتاة ولم يد أي انفعال ولكن شحب وجهه عندما قالت : «الغبي المدمش أني كنت أراه كذا ولم أكن أقصو أبدا أن يفعل ذلك .» وعندما همت بالانصراف استوقفتها لحظة وخرج مسرعا من الحجرة ، وعاد وقد تجرد من كل ثيابه ، عاريا كما ولدته أمه ، ثم جلس على الكتبة صامتا ووجهه خاليتان من كل عبير .

للمرة الثانية تفاجأ الفتاة - والقارئ معا - أن من كانت تظنه شخصا زينا ناقشه بكل كياسة ومنطقية ، مقارنا بين القاهرة وقلوب ، مجنون هو الآخر ! إن الصدمة أوقعه أكثر مما ينبغي ، خصوصا أننا نرى الشاب - في أول القصة يخفي ساقه العاريتين عندما ذهب ليفتح الباب ، وعندما دخلت الفتاة هرع إلى حجرة توم كي يرتدي بيجامته ، أي أحس بالحاجة إلى ستر نفسه أمامها . إن المفارقة واضحة بين ما كان يبدو عليه البطل وبين ما نكتشفه في نهاية القصة . فابن حقيقة البطل ثم ما الحقيقة ؟ لقد جعلنا إبراهيم أعلان نشك في كل شيء ورأينا طوال القصة التناقض والنسبية . إن البطل يعبر - بالتخلص من ثيابه - عن احتجاجه ورفضه لواقعه كما أنه يمتحن في الجنون ، الذي يمثل نوعا من الحروب إلى عالم أفضل ، عالم الخيال والحلم .

إن إنسان إبراهيم أعلان يهرب من الواقع الكابوسي إلى عالم يمكن أن يخفي فيه ما يصعب إليه . وهو - حين يرفض الواقع بما فيه من عبث

على الباب الخارجي ، ترك الحيلة وخرج إلى الصلاة . كانت الصلاة مظلمة وبها منقطة معدنية صلبة وعدد من المقاعد القديمة ودواب .

وبلغت نظرا - في أسلوب أعلان - التكرار ، خصوصا تكرار الصفات التي تعطينا انطباعا بأن كل شيء في الحجرة وخارجها رث متآكل . وتتردد الصفة «قديم» ثلاث مرات في بضعة أسطر ، والمتقدمة للمدينة «صدمة» ، والمطرفة مختلفة بأعقاب السجائر ، وفي قاع الكوب بقايا من الشاي الداكن ، أما خارج الحجرة في هذا الزقاق الضيق ، فالكامن وموحد تحت التلاجة ، وهي «ياهضة» اللون ، أي قديمة مثل كل الأشياء التي تحيط بالبطل . ولأن هناك - دائما - نوعا من الانسجام بين البطل والبيئة التي حوله فمن الممكن أن نتوقع ما ستكون عليه نفسية الشخص الذي يعيش في هذا الجو القاتم . ونحن نتعرف على البطل من خلال الحوار المتعصب الذي دار بينه وبين الفتاة التي تطرق بابه فجأة . ونعلم أنها صديقة زميل في المسكن «سيد» وعلمه الشخصية ، التي يعطيا المؤلف إحسا ، على غير عاداته في أغلب القصص ، لن تظهر حتى نهاية القصة ، ولكنها شخصية لها كثافة حضور بالرغم من غيابها ! ونحن نرى أنها على تقيض شخصية البطل على خط مستقيم . والجنير بالذكر أن شخصية الفتاة تبدو كأنها لا وزن لها وحدها ، فهي تصنع مع شخصية سيد شخصيتين متكاملتين ، لها نفس الملامح ، ويعيشان نفس الحياة الاجتماعية المتصورة ، وكأنها وحدة سيكولوجية - إذا جاز التعبير - تقابل شخصية البطل وتوازنها .

والبطل - من ناحية - شخص قلق ، منطو على نفسه ، خجول ، لا يحب أن يخلط بالأشخاص ، صبور بجماته ، حزين . إنه لا يخرج من البيت لأنه يكره الاجتماعات ، ولا ينام من فرط القلق . ومن ناحية أخرى نجد سيد وفاته ، وهما مقلبان على الحياة وحل الصمة ، يمارسان الجنس ، «والفتاة تشك في استقامة سيد أثناء غيابها» ، ويدعيان إلى المسرح والسيتا ، ويحبان الاختلاط بالناس ، ويعيشان حياة طليعية ... ولكن البطل يمتزج : «لماذا تكون الطريقة التي يعيش بها سيد هي الطريقة الطليعية ؟ لماذا لا تكون حياته هي الطليعية وطريقه هو المستقيم ؟ لماذا لا يكون هو على صواب وسيد وفاته على خطأ ؟ من الذي يحكم بالخطأ والصواب ؟

أسئلة البطل أسئلة وجبة تشبه إلى أن كل شيء نسبي وأن لكل رؤيته ولكل حقيقته Chacun Sa Vérité إذا استعرت عنوان مسرحية مشهورة لبراندو Pirandello ويؤكد البطل للفتاة : «أعتقد أني لست الوحيد الذي يفعل ذلك» . أي أنه يمثل جيلا بآثره ، يمثل الراضين للواقع المرير والساعطين على الحياة ، جيلا يشعر بالإحباط وفقد الرغبة في الحياة . إنه يفكر كثيرا ولكنه لا يعمل من أجل تغيير واقعه . وعندما تسأله الفتاة : «ماذا كنت تفعل قبل أن أسهر ؟» يكون الرد : «كنت قاعدا على الكتبة» . أي كان جالسا دون أن يقوم بأي عمل على الإطلاق ، ولا حتى مطالعة الكتاب الذي اكن يتقلب صفحاته ، ولا الهلة التي تأمل خلالها ثم تركها جانباً ... وهكذا يشجب المؤلف ، بطريق غير مباشر ، السلبية التي تكثف بالرفض ولا تقوم بنظرة إيجابية من أجل التغيير والبناء .

إذا كانت رواية الغريب لكماو تبدأ بمجلة متفضة لا يمكن أن ينسأها أي قارئ: «اليوم ماتت أمي، أو ربما تكون ماتت أمس، لست أدري». فإن أول جملة في قصة «في الشوارع» تترك إبطاءاً لا يحصى: «كانت العيانان التان تنظران إليه قاسيتين، معاديتين، يعرفان طول عمره. تواجهانه، بصمت، من غير لغة. ولا يريد أن يرد عليهما» (ص ٨٦) ويأتي القموض في هذه الجملة من أننا لا نعلم هوية العيتين القاسيتين وصاحبها؟ ولا نعلم من يواجهه من في صمت؟ هل هو البطل؟ ومن هذا الذي ينظر إليه بهذه الشراسة؟ ونجدد هنا الفخر في الجملة التالية: إن البطل - الذي لا يعطيه الكاتب اسماً كمعظم أبطاله، والذي يشير إليه طوال القصة بضمير الغائب - يخلق ذقته أمام المرأة وهاتان العيانان هما عيانه هو. إن هذه المواجهة الصامتة، في المرأة، هي أول مواجهة للبطل مع نفسه.

تبدأ القصة وكأنها قصة بوليسية على طريقة روب جرييه Robbe Grillet. لقد سمع البطل أن في المدينة رجلاً أو قاتلاً مجهولاً ينطلق في الشوارع مهاجماً المارة. ويعاني البطل القلق. ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يجاربه بالأمل، يأمل أن لن يحدث شيء له ولأولاده. وفي هذه الصفحة الأولى تحليل صادق لمشار إنسان يسمع عن خطر يهدد الآخرين، ولكنه لا يهتم به، لأنه مازال في أمان. ويحاول البطل أن يوهم نفسه بأن كل ما يقال عن الوحش مجرد إشاعات، لأن الجهات الرسمية، كالإذاعة والتلفزيون، لم تؤكد. وهو يبحث عن كل الدلالات التي يمكن أن تبين في نفسه الطمأنينة: إن سلطات الأمن تتلذذ الوحش، ثم إنه - شخصياً - لم يره، وكان عدم الرؤية يلقى وجوده. والبطل - هنا - كالتامة تخفى رأسها في الرمال حتى لا يرى الخطر الذي يهدده. وعلى أي حال لوفرشنا أن هناك وحشاً فعلاً فالأمر لا يمينه، لأن الوحش يهاجم الآخرين! وهكذا يعبر الكاتب عن آتانية المره حين يشعر أنه وأسرته في أمان، فلا يبال بالآخرين، كما يتندد بسلبية الناس وقسوة أحكامهم على ضحايا الوحش، مادامت المصيبة لم تلحق بهم: «هم يستحقون ما وقع لهم على أي حال - إن كان قد وقع لهم شيء. لماذا يتصدون له؟ لماذا يخرجون إليه؟ ما هم هم؟ فإذا كانوا قد ذهبوا إليه، في سكرته، عندما أوع عن خلفه، فلهذه كانوا قد حسبوا حسابهم، من الأول. وقالوا جزمهم على كل حال». (ص ٨٧) أما الضحايا فهم ينفون بكرياء ما قد أصابهم لأنهم يرفضون أن يثيروا الرأه...

وإلى جانب هذا التحليل الصادق للنفس البشرية، وهذا التصوير الدائلي للإنسان - يصف لنا الكاتب العالم الخارجي، الشوارع التي ينطلق فيها الوحش وصفها وصفاً مفصلاً يشمل أدق الجزئيات، أفعى وصفاً يجعلنا نؤكد أن الشوارع - في هذه القصة - ترمز إلى الحياة بصخبها وضجيجها. بكل ما فيها من تناقضات وتنافر - وصفاً يخاطب كل حواسنا:

«ماذا يمكن أن يحدث - على أي حال - في الشوارع الضيقة الضيقة العاصفة الممزقة المزركبة بالحر والزحمة؟ بين الألويسات المتوحشة الثقيلة الماحجة، والبيوت القديمة جلفها الشمس وأغرقت بتراب خلى

وزيف وقهر - يعبر عن إيمانه بأن الغد المشرق الذي يعلم به آت. إننا لا نرى تحقيق الحلم بل الجهد المبذولة من أجل التغيير. قد يكتب القتل هذه الجهود ولكن على البطل أن يقاوم مها كانت النتائج، مثل سيريف Sisyphé البطل الأسطوري الذي كان يقاوم وهو يعلم مقدماً أن لا جدوى من عمله، ولكنه لم يفقد الأمل، لأن هذا العمل - مها كان عبيداً ومها كانت عواقيه - تأكيد لإنسانيته وتأكيد للمعنى في حياته. ويكتب كماو عن Sisyphé قائلاً: وإن الضلال من أجل الوصول إلى القمة بكل، في حد ذاته، كهي بدلاً قلب الإنسان. يجب أن نصلح سيريف Sisyphé صعباً»^(١٠)

ولا يقول لنا إبراهيم أصلان كيف يمكن لأبطاله أن يصلوا إلى القمة وإلى تحقيق أحلامهم. وهو يعتمد ذلك لأنه يوافق - ضمناً - ناتالي ساروت Nathalie Sarraute «أن دور الكاتب هو أن لا يطمئن القارئ بوصف الدواء والحلول السهلة ولكن - على العكس - أن يثقله، فيجعله يضع لنفسه التساؤل دون أن يجد الجواب الأكيد»^(١١) إن على كل قارئ في هذا النوع من الكتابة - أن يجد طريقه وحل المناسب له.

(ب) «في الشوارع» لإدوارد الخراط :

عندما أصدر إدوارد الخراط أول مجموعة قصصية له، وهي «حيطان عالية»، ١٩٥٩، استقبلها النقاد بنجاح بالغ، لأنه كان يقدم تجربة فنية جديدة وكان أسلوبه ملاق متفرد. ويقول إدوارد الخراط للناقد صبري حافظ عن هذه المجموعة إنه قدم فيها «قضية وحدة الإنسان أو وحدة الإنسان»، ويعني بذلك وحدة الإنسان أمام نفسه «ووحشته ووحده في المجتمع وبين الناس ثم وحدته في هذا الكون، في هذا العالم الصغرى الصوت الذي لم يصنع له، ولم يصنع كي يستجيب لرغباته وزرعاته وأشواقه»^(١٢) أما مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» - التي أصدرها عام ١٩٧٢ وثلاث منها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣ - فنقلنا إلى عالم عيني صبارع فيه الإنسان القهر والموت صرعا ضارباً، وهو يعلم أنه لن يتغلب على هذا العدو الساحر، ولكنه لا يتراجع ولا يتوان.

وتحتل قصة «في الشوارع» مكانة متميزة في هذه المجموعة. ونحن نتفق تماماً مع الأستاذ بدر الدين حين يقول - في دراسته القيمة لهذه القصة الأخيرة في المجموعة: «

«نقرض عليك القصة شعوراً بأنها «كلمة أسيرة»، عتيقة يعرض فيها الفنان نفسه ويتعرض بها كما لم يفعل من قبل في مجموعة «الساعات» بل هو يذكر اسمه في آخرها وكأنها هو يريد أن يوقع على لوحة تحت... إن هذه القصة واحدة من أروع شواهد التعبير في أدبنا عن الوقفة المتنازعية أمام الموت - بأي معنى - الذي يفتقر للحياة كالوحش. وأصبحت القصة - في الآن نفسه - كما قلت - تحليلاً لتجارب القصص السابقة وتأكيداً لها وكأنها التصور الكلي الذي يقبض الشواهد، أو للهو المجرى الذي تنتج تحته جزئيات التجارب في ساعات الكبرياء...»^(١٣)

والبيت :

«أقول أمي . وأنا أفكر فيك أيها البيت

البيت الذي قضيت فيه فصول الصيف الدافئة في ملقوتى» (١٧)

وتمة ملاحظة أخرى على بناء هذه القصة . إنها شبيهة بالسيمفونية التي تتدخل فيها التيات ، وتردد النغمت والتنويعات ، وذلك مع الحركات الموسيقية المختلفة . فالموسيقى هادئة تارة على نحو ما كانت عليه في بداية القصة ، عندما كان البطل آمنا في بيته ، وصاخبة تارة حين ارتفعت - مثلا - صرخة فرامل الأتوبيس وهدير المحرك ، حين كاد يصطدم بسيارة النقل المحملة بالجلديد ، فتعالت أصوات الركاب الصيحات والدعوات . وتتوالى الحركات الحادثة حين يتذكر البطل طفولته ، أثناء جلوسه في المقهى يشرب الشاي . وتتوالى الحركات الصاخبة حين يسمح البطل - وهو في المقهى أيضا - أصوات طرقات على مدخل ربما لسباك أو لميكانيكي أو لبييض نحاس ، وتصل إليه قرقة غامضة مكتومة حين يضع الفهوجي الصواني النحاسية بعضها فوق بعض ، وكأننا نسمع - في هذه الفقرة - عرقا للألآت النحاسية في سيمفونية لفاجنر . ويسود الهدوء في نهاية القصة فخصاص الموسيقى الحانية وصف الكاتب للألم الصعبة التي ترضع ابنها ويصاحب هدو شاعري *adagio* البطل وهو على طريق العودة ، يعلم بالبيت بعد المطاردة في الشوارع ...

ولمعد الآن إلى بداية القصة ، لنصاحب البطل منذ لحظة متادته منزله . لقد رأينا كيف كان يشعر أن الأمر لا يعنيه ، وأنه بعيد عن كل المخاطر ، ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن عليه أن يخرج إلى الحياة ، إلى الشوارع ، فهذا قدره ، قدر الإنسان . وتبدأ الرحلة في الأتوبيس ، ومعلمنا الوصف النقي لكل ما فيه ومن فيه نعيش في داخل الأتوبيس على «المقاعد الجلدية البلاستيك اللامعة من احتكاك الأجسام العرقانة» (ص ٨٨) ونشارك الركاب الرعب والملع حين أحسبت أنفسهم «خلطة صمت كاملة كأنها أليد» (ص ٨٩) ، عندما أوشك الأتوبيس على الاصطدام . ونحذر بنا أن نتوقف عند هذه الصفحة المليئة بالحياة المتدفقة ، فهي تستحق عدة ملاحظات . أولا أن الكاتب يعطينا - في وصفه للأتوبيس - الانطباع بأننا أمام وحش ضخم الجرم ، فهو يستخدم أسماء وأفعالا وصفات ، تستخدم في وصف الحيوانات ، فالأتوبيس «يزحف» ، وله «خطم» كالحيوان ، وهو «يشفق شهقة واحدة متقطعة الزئير ، يزوم في هريزه الممتطي الصدر» (ص ٩٨) والملاحظة الثانية أن الكاتب الذي يشبه الأتوبيس بالحيوان الشرس يخلع عليه - في الوقت نفسه - من الأحاسيس الإنسانية ما يجعله يتكلم عن «ذعر وغضب المحرك عن المجلات التي وتطمس النجاة والحياة ... بيتات جلديد في منحل الأرض المرمقة» (ص ٨٩) ، وإلى جانب هذا الأتوبيس ، الجداد الذي يحمل صفات الحيوان والإنسان معا ، تلقى مع البطل ، بشخص يحمل صفات الإنسان والحيوان معا ، فهو «بلرز الأستان» كحيوان متوحش ، وله وجه أضر نحيف ، وذراعان تلتبان بأصابع سوداء الظافر كالثعلب «وفي ساقيه رشاقة تومي بقوة غلبة ،

عند صفحات وجوهها الذائبة المتساقطة الجلود؟ بين مواكب الناس المدومة اغتظلة الشبابة التي لا تنهى بالجلاليب والقفاطين والفسانين واللابيات والبتطونات والبولزات ، بالجزم والبلغ والصادل والأقدام الخافية أمام الدكاكين المفتوحة وسيارات النقل الضخمة المشعة المحملة ، بين عساكر المرور بصعير القصيرة وجوههم السوداء الفارقة في الملل والعرق ، على الأسفلت المشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والخضرة المصفرة الكاتبة ، وأوراق الصحف والنفايات المتطايرة وأكوام التراب الصغيرة ، بين أكشاك المجاري والبضائع المستوردة ، والكبب والمجلات الملقة على الرصيف ، بين الأنوار والصفافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والتراموايات وعربات الفاكهة والفجل والجزر ؟ ماذا يمكن أن يكون قد حدث لهم ، أن يكون قد فعل بهم ، في الشوارع ، وفي وقفة الشمس العارية البديئة وفوايس الزر وإعلانات التيون ؟» (ص ٨٧) .

نجد - في هذه الصفحة - الحياة مكتفة ، صورة مصغرة للعالم بكل طبقاته ، بأزيائه المختلفة واهتماماته

un microcosme

المتباينة . وتختلط الأشياء والأثوار بالصفافير وه الكلاسات « ونرى العربات الكارو إزاء السيارات اللامعة . وعلى مستوى الكتابة ، بلغت نظرنا جمل إدوار الخراط الطويلة التي تذكرنا بجمل بروست Proust أو بولور Bator ، وهي جمل مرنة تتلوى وتتلون وتأخذ القارئ في منحنيات ودوامات تنصيه بالمهايات . ونلاحظ استعمال الفنان للصفات المتصددة لنفس الموصوف ، إذ تصعب كلمة الشوارع - مثلا - خمس صفات ، لكل واحدة دلالتها المختلفة عن الأخرى . وفي أحيان أخرى تعبر هذه الصفات عن معان مترادفة حين يقول مثلا : «الأتوبيسات المرحشة الثقيلة الهاجمة» حيث تبدو «الأتوبيسات» أشبه بمجونات ضخمة مفترسة .

وتتميز قصة «في الشوارع» من حيث الشكل للمعاري ، بحركة دائرية ، إذ يتأدر البطل بينه - في أول القصة - ليبحث عن الوحش في المدينة ، وفي نهاية القصة - وهي أيضا نهاية رحلة البحث La quête التي استغرقت النهار بطوله منذ الصباح الباكر حتى «آخر نور السماء» - نرى البطل على طريق العودة إلى البيت ، وإن كان مزايل يبدو بعيدا ...

البيت البحث عن الوحش

البيت

وقد رأينا كيف كان البطل يشعر بالأمان وهو في داخل البيت ، وكيف كان يصور أن الأمر كله لا يعنيه ، فإليه مرفأ الأمان وهو للملاد الذي يتوق - في نهاية القصة - إلى أن يعود إليه ، بعد أن أنهكته مطاردة الوحش . والبيت يرمز إلى رسم الألم . وفي كتاب جاستون باشلار Gaston Bachelard «بوسيطيق الفضاء

La Poétique de l'Espace

نجد

بين

فيما

التوافق

بين

الألم

الصغير فهو أيضا يسر رغا عنه ، فهو قشرة شيلة نجيلة يصعد بها وجه المياه ويهبط ... تلعب به موجات صغيرة (ص ٨٨ - ٨٩) .

وهكذا يشارك الأتوبيس والمركب الصغير مصير الإنسان الذي عليه أن يواجه قدره ، ومصير البطل الذي لابد أن يواجه الوحش شاء ذلك أو لم يشأ ، فالأشياء - هي الأخرى - مثل الإنسان ، ضحايا القدر .

ويصل البطل أخيرا إلى ميدان التحرير . ويصفه الكاتب كمبدان في بلد ريفية ، أما للبانى ففى «راوضة كلها ريفية ومغلطة» ، ياتم ضحكة كسول حول الجرن ، ملدت كتل أقدامها العريضة ودلفت رؤوسها في كومة عظامها الساخنة الهامدة . (ص ٩٠) ويبدو أن مجرد وجود الوحش في المدينة وإن كنا لم نلتق به بعد - له أثره السىء والمعيق على المدينة بأنها : فكل شيء فيها أصبح يعكس صورة الوحش . كهذه البانى التي يرى فيها الكاتب بانم مغلطة (وستستعمل نفس الصفات لوصف الوحش) . إن الوحش موجود في كل صغيرة وكبيرة في المدينة : في كل الطرقات ، في كل الناس . لقد أحال البحر العام إلى جو كابوس . إذ فقدت المدينة الجانب المتحضر وأصبح الناس كطلال قاعة «تسرى في غير سرعة وفي غير بطيء» ، مخفية ، فامات سوداء رفيعة رلة هزيلة مجرولة ، في وسط إشباع رائح شامل ، تختط طريقها إلى ركن المحيطان وأمن الأثاث والكراسي والكتب والسرير الرقة (ص ٩١) حتى البيوت ، حيث كنا نجد الألمان ، ملية الآن بالكراسي والفوضى والقفازة . إن المدينة أصبحت كاللينة المسحورة التي أبحاثنا روج شريرة إلى ما هي عليه من قبح وتخلط . لقد أصابها الفتنة !

ويضع إيدوار الحرواط - كعادته - إلى جانب هذه اللوحة القائمة لوحة أخرى مشرقة تقابلها ، نعمة هادة حالة كأنها آتية من «عالم آخر» مع هذه الدراجة «الرشيقة» (وتذكر هنا عربة التين الشوكي وذات العجلات) «الرفيعة» .. الحملة بالزهود ذات الأربع المنمش المسكر : «أحكام شامعة من الأزهار الأفيئة المكتزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق غنى ألوانها في الثور ، في لدونة لحم حي وثير ، ورفقه منقطعة ، ملفوفة إلى بعضها البعض يجيوط خضراء من أعواد نبات ، أشمرة حالات تحو في بضاعة اللياس وفي تناوئة الألوان الوردية ونحدي الحمرة البانعة وتكثافة الزرقة للينة بالصبر ، خلطت أماما وابتعدت ، في كل مجدها المحسى ، كأنها غرق في لسلقة في طيات جسد امرأة باذخة في لحظة الحرارة الأخيرة الناحية» (ص ٩١) .

إن الزهور - هنا - ترمز بروض إلى المرأة ، مصدر الحياة ، وكأنها تقابل الوحش رمز الموت ، وكأن الحياة تصارع مع الموت ، كما أن الجمال يتصلح مع القبح . ونلاحظ - في هذه اللوحة - غنى الألوان البهيجة : الأخضر ، والأبيض ، واللون الوردى ، والحمرة البانعة ، واللون الأزرق ، ويضع ذلك كله في الثور . بيتا اللوحة السابقة ، وإن كانت فيها الألوان الحمراء والزرقة ، ألوان إعلانات النيون ، لم يكن فيها مكان لثور الصباح ، وكان السائد هو اللون القلقل القاعة ، والقلقات السوداء . هكذا نرى كيف يدمج الكاتب - في وصفه - الأحاسيس -

بمقدرة خارقة على القبض والتكلم» (ص ٩١) كحيوان يتفض على فرسته ولكن في قديمه حذاء تنس !

ويصل البطل - من الأتوبيس - على مركب يتهاذى على صفحة النيل ، ويصف لنا - بعد الأتوبيس الضخم بصحبه وزئيره - هذه اللوحة الجليدية الهادئة المنتمية : «مركب وحيد صغير أسود يهوى من بعيد مقلقة أعين» ، قشرة شيلة نجيلة يصعد بها وجه الحياة ويهبط ، في رفق يبتقي منها شراع أبيس مفرد شاقق الارتفاع مغطى بالفراء ، روح قوية عريضة الجناح ، تشق طريقها بحرق ووجد إلى السماء الباردة الزرقة (ص ٨٨) ونلاحظ الإيقاع الموسيقي الذي يصاحب الوصف الشعري ، حيث يخلط لون الشراع الأبيض بزرقة السماء التي تتوق إليها الروح ، فهو إيقاع موسيقي هادئ يعقب الارتفاع الصاحب الصاعد الذي يسود الفقرة السابقة .

ويتبع الفنان التسق نفسه في الصفحة التالية ، فبعد أن يصف لنا - في إيقاع سريع متصاعد - حادث الأتوبيس ، يعود إلى الوصف الهادئ والشاعري الذي تصاحبه موسيقى هادئة في وصف يقين حياة وحضورا على شيء متواضع تقابله في حياتنا اليومية دون أن يلتفت نظرنا ، وأعطى «عربة تين شوكي» .

«على الأفق الشاقق الارتفاع الذي لا تصل إليه العجلات في دوراتها المتأملت المخرج المصمم الملهول ، تحت صفحة السماء ، يراة خلفية العارات الملونة بالني المنطقي والأزرق الكبريتي الكافي ، هناك ، وسدها ، متميزة قاطعة الحواف ، عربة تين شوكي ، على عجلاتها الخشبية الدائرية الرقيقة المروحة ، أحصاب العجلات المروحة تبدو من خلال الزرقة السماء ، ورقية مشعة من المركز ، متفرجة من يورتها المكورة الصلبة ، في موسيقى «تنتمية ثابتة» ، وأحكام الجيوب الشوكية ، عالية ، غضة بصهارتي ، نباتات غصية وكثيفة الغنى ، لا تبالى ، تحديها لا رد عليه ، ويجلبها صفيحة الماء تومض بشعاع لا يطفى عينها أن تستقر عليه» . (ص ٩٠) .

ونرى في هذه اللوحة (وتكأن قصة «في الفواجر» - لإبراهيم الوصف وواقعيته - سلسلة من اللوحات للمعركة) كيف يعود اللون الأزرق بدرجات مختلفة : الأزرق الكبريتي الكافي في العارات مع التين المنطقي» ، وزرقة السماء الصافية التي ترها من خلال العجلات . وكل شيء جميل في هذه اللوحة : فالعجلات رقيقة (وهذه الصفة تتكرر) ذات موسيقى هندسية ، وحتى حبوب التين الشوكي «غضة كيفية الغنى» فيما تحد وكبرياء وشعاع من نور يبتقي من صفيحة الماء ، شعاع يخلط الأضمار . وهناك نوع من التنازلي بين لوحة «عربة التين الشوكي» ولوحة «المركب الصغير على النيل» ، برقتها وشاعريتها وبينها لوحة «الحادث» . وإذا كان المركب الصغير يبدو ضئيلا ضعيفا إلى جانب الأتوبيس يجره الضخم ، فما يشتركان في المصير نفسه ، كلاهما يسير يتدفق في طريق دون أن يستطيع التوقف ، فيكبب إيدوار الحرواط أن الأتوبيس أنه «هذه الكلمة الضخمة منطجة كأنها رغا عنها ، لا تغلك أن لرد حركتها» قوتها ذاهبة إلى غرضها لا لمجرد (ص ٨٨) أما المركب

السبعة بالبصرة والشمية والمسية والذوقية ، مما يذكرنا بالشاعر **يوديلر** حين كتب في قصيدته الشهيرة **«جياوبات»** ، عن الصلة الوثيقة التي تربط بين العطور والألوان والأصوات .

ويعهد الكاتب الطريق للقائه المرتقب مع الوحش : إن البطل لا يلتقي به أولاً ، ولكنه يرى - في بادئ الأمر - جملاً يستامه الصغير على ظهره ، ثم يأتي اللقاء مع هذا الرجل الذي تختلط فيه صفات الإنسان بصفات الوحش ، وأخيراً ... رآه فجأة ! ولم تختلج فيه عسلة . ظل على رباطه جاشه ، يحدق فيه بنفس الميؤن العاقلة الشرسة العادية التي ينظر بها إلى نفسه في المرآة . ويعلمنا وصف الفنان للوحش تراء بضعفاته البهجة ، ونسج هيريه **«العصيق الأجراف الحشن»** (ص ٩٢) الذي يخطط **«بشير السيارات وصلصلة ترام بهجة ، وحطيف النافورة»** (٩٢) .

ولكن هل يحدث الصراع فعلاً بين البطل والوحش ؟ لا ننظر . فالكاتب يقول لنا : **«سوف يلب الآن ويغش عليه ... سوف يخطط الحوار المفرق الداكي الأجي ... سوف يصطدم السيفان والأذرع والصلب»** (ص ٩٣-٩٤) ويتلى «سوف» هذه على أن الصراع كان متوقفاً ، ولكن لم يحدث ، لأن البطل فرّ هارباً ، وهو يلبث ويصطدم بالناس . أما الذي حدث فعلاً فهو واضح ، يمر عنه الكاتب في عبارات متقطعة ثرية في مضمونها ، قاطعة في إيضاحها وفي إيصالها : **«كان قد رآه ، التي به ، وسده ، ولي قلب اليلان . يعرف الآن ماذا يمكن أن يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو أيضاً لن يقول لأحد أنها»** (ص ٩٣) إنه لن يغش السر وكان ما يجمع بين كل من قابلوا الوحش هو هذا السراخيل . هناك نوع من التضامن يقرب بينهم ، إنهم مثل من دخل قدس الأقداس وقام بقتوس من يتم بها إلا **«الصفوة الخفارة»** . إن عليهم القيام بمهمة مقدسة . والكاتب لا يوضح عن هذه المهمة . ويترك الغموض يسيطر على القصة كلها ، تماماً مثلما نجد في «الرواية الجديدة» ، حيث يعتمد الكاتب أن يفضل القارئ طريقه في رواية ، بأنواها أقرب ما يكون إلى تيه ، يظل يبحث فيه عن مخرج .

وإذا كان البطل قد لاذ بجهى في الغورية فإنه ، في قرارة نفسه ، يعلم علم اليقين أن المواجهة مع الوحش قد تأجلت فقط ، ولكنها آتية

لا مفر منها : **«دعته حاضراً ، في بؤرة ثابتة من حرارة ساخنة ، يعد عده للصراع لا يعرف أين يحدث ، ولا كيف يخرج منه . ولكنه يعرف أنه سيذهب إليه ، طامحاً أو برهمة ، ويغزو قلبه عندما يتطوف بذهنه نتائجها ، لا يعلم أنها به ، ولكنه يعرف أنها محرومة وضرورية ، أنها كانت . ويعرف أنه ، طامحاً أو برهمة ، سيستوفى ضروره»** . (ص ٩٣) .

إن كل لفظ - هنا - ينطق بحمية الصراع : مثل المركب التي يجب أن تسير وتلاهب بها الأمواج ، ومثل الألويس في انتداعه . الإنسان يعرف أن المواجهة تنتظره شاء أم لا . ويكرر الكاتب مرتين **«طامحاً أو برهمة»** . وفي هذا التكرار كل قتل الفكر الذي يظل على كاهل الإنسان الذي لا يملك رده .. ويلو حوار - في المقهى - بين البطل والفهمجي ، ما قد حدث في اليلان . ويعتقت نظراً أن الكاتب الذي

يستمر في الوصف لا يستعمل في الحوار إلا الجملة المقنضبة التي تكرر أحياناً ، فتترك أثراً غائراً في النفوس . وبعد تكرار **«ماذا حدث في اليلان»** أربع مرات تصل إلى هذا التأكيد **«لا بد أن يمر الواحد في اليلان في الصباح أو المساء»** (ص ٩٤) وكالصدى ، نسج في نهاية حوار آخر نفس الكلمات تقريباً : **«كلنا لابد أن نمر من اليلان»** .

ولكن ثمة تساؤلات يطرحها هذا الحوار الأخير : من الذي يتكلم ومن هو المخاطب ؟ هل هناك شخصان ؟ إن الكاتب يعتمد الغموض ويصطنع نصاً ثرياً للمصنوع ، يحتمل تفسيرات مختلفة . ونرى أن هذا الحوار أقرب ما يكون إلى حوار داخلي بين البطل ونفسه . فهو الذي يتساءل وهو الذي يجيب ، وهو يستمع في أغلب الأحيان إلى ما يقوله **«الطيرف»** بالأسرار المقدسة . إن الحوار كله يدور حول الوحش . فيعلمنا كل شيء عنه وهنا . أما عن مكانه فهو في كل مكان وفي كل الشوارع : في حواري الأحياء الشعبية وأزقتها وفي شوارع الزمالك بجوار السفارات ، في سلبان باشا والصالقة وفي الأزهر وقرب قراقة الإمام . إن هذا التباين في الشوارع والأحياء يدل على أن الوحش ينشر وجوده في المدينة بأكملها . ولكنه ليس في الخارج فحسب بل في صدور كل الناس : **«أنفاسه في صدورهم الشرسة وبهذه هو نبش لهم المظلمة»** (ص ٩٦) . إنه إذن الموت المترص بكل واحد منا ، وهو الشر الكامن في النفوس . ثم يصعب لنا الكاتب الوحش وصفاً دقيقاً مفصلاً يصح لنا رآه فقط بل تركم راحته الزخمة أنونا . ويصف لنا كيف ينقش برحشيه على الناس فيتركهم أشلاء . ولكن الوحش برغم بشاعته أصبح جزءاً لا يتجزأ من حياتهم اليومية . ويتلى الكاتب هذه الحياة بأدق جزئياتها : فاللاباس المطلعة بالدماء تخطط بقشر الثرس واللب وورق كرايس الأطفال المرمقة ، ورائحة الحيوان الوحش تخطط براحة التوابل والبهارات والليرة الشوى ويترج الموت بالحياة في صحنه واحدة عن الحياة اليومية في أبسط مظاهرها ولمرت بكل بشاعة (الرأس المتبرد والظلم المتشمة) ، بل يلعب الأطفال بالأسنان المتزوفة للضحيا ، يا شمس يا شمسوة ! ولكن ما رد فعل الناس أمام هذا الوحش الذي أصبح جزءاً من حياتهم ؟ إنه لم يعد شيئاً يستوقهم ويلفت أنظارهم **«والناس لا تصرع ، لا يجري ولا شيء»** . (ص ٩٦) لقد أصبح مألوفاً لديهم . إن صوت الوحش المفرق يعملهم أحياناً ينصتون لحظة إلى زبحرته ، ولكنهم لا ينظرون إليه ولا يروه ، ومع ذلك فالكل مهذب **«المعاني الأخير»** بينه وبين الوحش ، الكل على موعد مع لخطات **«الفساد الأخير»** ، ولكنهم لا يذكرون .. أمام هذه اللبالات يصبح الكاتب ، وهو يرى الناس تسير في مراكب على غير هدى دون التفكير في الخطر الذي يهددهم : **«ماذا يفعلون ؟ ... ماذا يفعلون ؟ إلى أين يذهبون ؟»** (ص ٩٩) - وكأنه يريد أن يتشبههم من هذا الضباب وأن يلقى ناقوس الخطر فيثير في نفوسهم القلق . وتلك هي الرسالة الأولى للفتان . إن الصراع حتمي ، والحياة تسير بنا أرذنا أن نرد : وإن المركب لابد أن يسير ... كلنا لابد أن نمر من اليلان » (ص ٩٩) ولكننا نجد - إلى جانب هذه المقترية وهذه الحتمية - الأمل والفتاؤل في هذه الكلمات : **«إننا بالليل سنعود إلى بيتنا وننام»** (ص ٩٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية البيت بأمانه ودفعه وإلى ماذا يرمز . ويعهد الكاتب

بقيت كلمة أنعمية عن تلاحم اللغة بالشكل والمضمون في قصص إدفوار الحرافط . إنه تلاحم يمنحها ثراء وكثافة وعمقا ويصحبها منفردة في الإنتاج القصص العرني المماصر .

• • •

ولا شك أن القصة القصيرة تعيش — الآن — فترة ازدهار . فجيل الرواد مازال يثرى ببطاها للتجدد أدبنا العرني ، ومن بعده جيل الستينيات بإنتاجه المتميز . وما زالت الأجيال تتعاقب تحاول أن تسمع صوتها وأن تشارك بمجهودها . ولكن الملاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة في هذه الأيام وهناك من يظن أنه إذا أغرق في الرموز وكتب كلاما غير مفهوم ، ففي ذلك ما يدل على عبقرية خاصة . ولكن لا يبق في النهاية ، إلا ما يستحق البقاء بالفضل ، أضحى القصة التي يجد فيها القارئ نفسه ، يجد حلا لمشاكله وتعبيرا عن آماله وآلامه ، عن صراعه ومطامحه ، القصة التي يجد فيها الناقد فنا أصيلا . يجد فيها المضمون الإنساني ، والتكبيك القصصي المتطور والكتابة *Lecture* . التي تميز كاتبًا عن آخر ، ونجعلنا نتعرف عليه عند قراءة الأسطر الأولى كما نتعرف على الموسيقار عند سماع أول نغماته .

الفراسخ .

بهذه الإشارة إلى البيت لنهاية القصة .

ولكن قبل أن نصل إلى نهاية القصة تستوقفنا لوحة في سلسلة اللوحات التي يبدعها الفنان ، لوحة يمكن أن نطلق عليها « الأمومة » . وهي تصور لنا بائعة جرائد صعيدية سوداء ترضع ابنها . وجدير بالذكر أن الأمومة تيمة تتردد كثيرا في أعمال إدفوار الحرافط . ففي هذه القصة نفسها نجد (في ص ٩٦) مجموعة من النساء على عتبات بيوتهن المترية يرضعن أطفالهن . وفي قصة « البرج القديم » من مجموعة « ساعات الكبرياء » يصف لنا الكاتب أيضا أما ترضع ابنتها التي تشبه بالثدي الصغير في شرة . إن صورة الأم التي ترضع ترمز إلى الحياة وإلى العطاء المستمر للتجدد . ويبدو الأمر — في حالة الصعيدية « الجميلة الجميلة » — وكأنه ينطوي على تناقض بين حالتها الجسدية — فلها « لدى صغير ذاكين مشفق بالغبورن المأهولة » — وبين عائلتها الذي يبدو وكأنه « إنتراخ العطاء من بحر صعبة » . (ص ٩٦) إنها « أنثى حيوانية هزلة ولكن عينا تلعمان لمة غير حيوانية لمة فيها كل الحنان الذي يتدفق كانهير القياض . إن صورة هذه الأم الصعيدية كشخص من النور في هذا العالم القاتم . وهي تقابل صورة الوحش الذي يبدد المدينة بالهوت . أما الطفل على حجرها فهو كمن ينشيت بالحياة ، وقد أوشك على الفرق ، يدلع بساقيه وقدميه في حركات بائسة طالبا للتجاة .

ويرى البطل — في هذه الأم — أمه ، بل المرأة صوما ، الحبيبة والأم ، ولكنه لا يستطيع أن يصل إليها وكأنه يحاط بها من الشط الآخر . وهو يعرف قاتلا : « لا شيء يصل بيننا » (ص ١٠٠) وفي لحظة يأس يرى الوحش حوله في كل شيء : في السفينة ، في العالم ، بل حتى في الأم الذي يتخلج في صدره . إن الوحش يحاصره في الخارج ويلازم روحه التي يتصرها الأم . وبالرغم من ذلك فهو يرفض الاستسلام . لقد اختار المقاومة مهما كانت عبثية ، لاجدوى منها .

وتنتهي القصة والبطل على طريق العودة إلى البيت « في آخر نور السماء » إنه وحيد ، منوكل القوى بعد المصادفة الطويلة ، يسير كالنائم ، مغمض العينين . ويستمع إلى صوت يتنادى عليه . وأخيرا يطلق الكاتب على بطله اسما هو اسمه هو : إدفوار . ولكن البطل لا يتعرف على اسمه ، فقد أصبح غريبا حتى على اسمه . ويحس أن الناس حوله غريباء ولكنهم أخوة في آن واحد . انهم غريباء لأنه لا يعرف عنهم شيئا ، ولكنهم أخوة بأن لهم لهم يشتركون في نفس المصير ، ويعيشون معه على نفس السفينة « وفي الشوارع » ، في هذه الرحلة الطويلة التي يجب أن يعودوا في نهايتها إلى البيت .

وهو يرى الضمير الذي ينبعث من البيت ، يراه وهو مغمض العينين ، ذلك لأنه الهدف الذي يسعى إليه والأمل الذي يتطلع إلى تحقيقه . وأظننا لا نخطئ لو اعتبرنا هذه الكلمات الأخيرة من القصة ، ومن مجموعة « ساعات الكبرياء » بوصفها كلاما متكاملًا يحتوي على الرسالة التي يوجهها الكاتب إلى قرائه . إنها رسالة حب وتضامن بين الناس ، فحين تتصافر جهودهم يمكنهم المقاومة كي يفهموا القوى المعادية ، مهما كانت ومها توسعت آساليا ، إنها رسالة أمل مادام النور يسلم في الظلمات حتى لو كان بعيدا .

- (١) دراسة من الرواية كقصة لرواية *Pierre et Jean* ١٨٨٧ .
- (٢) انظر المرجع نفسه .
- (٣) سيد جلد السبع : أولى القصة المصرية القصيرة سنة ١٩١٠ - ١٩١١ . ص ١٧١ لمجلة البعث للكتاب (١٩٧٢) .
- (٤) مستخدم بـ « ليلة الأسيرة » مترجمة إلى اللغة الفرنسية على رأس مجموعة عبارة من القصص القصيرة تضم أيضا « الصلح » من العنصر ، لإبراهيم أصلان وفي الشوارع « لإدفوار الحرافط » من المجلة العامة للكتاب (تحت الطبع) ترجمة أمال فريد .
- (٥) أوشح جان بول سارتر ذلك في دراسة قصصها مجموعته القصصية الشهيرة *Situations* الجزء الأول .
- (٦) ظهرت في مايو ١٩٨٠ مجلة نقدية تدبر عن أفكار وآمال هؤلاء الكتاب النديان ولقد إنطرحهم ودراسات نقدية عن قصصهم وعن أحدث الإنتاج الأدبي في الغرب وأعطت اسم « الأديام » ثم أصبح اسمها جالوي ٦٨ في يوليو ٩٨ . وقد أقررت أحداثا خاصة من القصة لقصيرة الممارسة في أبريل ١٩٩٩ . ولأن هذه المجلة كانت تصدر بفصل جهود فريدة فقد انحطرت الترتيب من الصدور في عام ١٩٧١ .
- (٧) *Citation rapportée Par Claude Mauriac dans l'Anticipation du Temps*, 10 - 18, p. 193.
- (٨) *L'Emploi du Temps*, 10 - 18, p. 193.
- (٩) *Le Mythe de Sisyphus* - Ed. Gallimard *Situations II* .
- (١٠) *Cobdenpore* - Jean Cayrol, p. 258.
- (١١) حوار مع إدفوار الحرافط - مجلة آتن - العدد الثاني - ربيع ١٩٨٢ .
- (١٢) من مقال بعنوان : « صوت صرخة في الشوارع يتنادى بسكك » الآداب « بيروت » ١٩٧٥ .
- (١٣) *Le Poétique de L'Espace* - p. 57.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار المريخ للنشر

بالرياض

❦ تحنى العالم للمسلمين بعيد (الاضحى المبارك) ❦

وتقدم لقراءها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

- نبضات الفكر
آخر ما كتبه الشاعر الكبير
صلاح عبد الصبور
تقديم: د. عز الدين اسماعيل
- أصول نقد النصوص ونشر الكتب
للمستر والشيخ
برجستر أسمر
تقديم: د. محمد صدى البكري
- الوجيز في إقليمية القارة الأفريقية
د. أنور عبد الفتاح العقاد
- النباتات الطبية
د. فوزى طه حيد
- الإدارة العامة للمكتبات ومراكز الوثائق
د. محمد عبد الهادي
- الفرسة الوصفية للمكتبات
د. شعبان خليفة
محمد عوض العايدى
- الحرب في الفضاء
الدواء أركان حرب
خضر الدهراوى

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة في علوم المكتبات والمعلومات
(مجلة المكتبات والمعلومات العربية)
مجلة فصلية تصدر كل ٣ شهور



- الرياض - ص. ب. ١٠٧٢٠
مكتبة المريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٣٩
تطلب مطبوعات دار المريخ في مصر من:
المكتبة الأكاديمية: ١٢١ شارع النور - الدقي ت: ٨٤٣٥٦١



مؤثرات أوروبية

في القصة المصرية في السبعينيات

١ -

مع التيارات الحديثة في الأدب والفن بصفة عامة تركنا الشواطيء الآمنة . وعرجنا إلى جوار تبلى فيها الدعامات أعني للمراكب ، وتلوح جزر لا يلبث أن يبين ألا وجود لها في مواضعها التي بدت للملاحين ومن وراء الأمواج تطفأ أصوات رخيمة تلح أحيانها قلوب الرابطة من صدورهم لتلقى بها في أحضان عرائس واللغات الجمال ، ولا يعني شيئا أن تكون تلك العرائس وهمية . لقد تركنا شواطيء العطل التلوي ، الذي يتعقب الأحداث في تناوبها الزمني ، ويتقصى لكل فعل عن سبب مبرر له ونتائج تترتب عليه ، وفق قوانين صارمة ، إن قبلت الجدل فن خلال ميكانيكية العقل الذي أرساها . تركنا شواطيء اليقين إلى الخدس ، والغموض ، وشفرات من عوالم أخرى ، وشطحات الخيال ، والحلم ، وبيارات الشعور ، والذكريات الموطلة في القدم لاسترجاع شلوات حتى مما جرى في الرمح . والكتابة التلقائية ، وممارسة الجنون والسحر ، والعودة إلى الطفولة ، ونقص حيوات أخرى . كل ذلك من أجل كسر الحاجز الذي يخلق الحياة الإنسانية ، لا اكتشاف ما وراء السور ، ولو أدى ذلك الكسر إلى الطوفان .

ولهذا تلاقت القصة والرواية الأوروبية الحديثة بالقصة ، وأصبح الروائي أو القصص - الذي كان في وقت من أوقات تطور فن القصة مجرد ملقط لأحداث يومية - منافسا جسورا للشاعر في شطحاته وأحلامه . وبدت القصة الحديثة «كقصيدة نثرية» احتللت فيها أنفاس الشاعر والقصص ، فقد أخذت مقاصدهما ، بعد أن انتهت الفواصل بين فنون الأدب ، بل بين الأدب والفنون الأخرى .

نعيم عطية



وإذ يدخل الناقد عالم القصة الحديثة يتنبه مايتاب القارئ من حيرة إزاء أعمال تلو مثل رمال متحركة لا أمان لها ، لها أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مغلف بهرج كثير . لذلك دعت الحاجة إلى أن يبحث الناقد عن معيار للتقييم يقيس به سلامة تذوقه للأعمال الروائية الحديثة . ويعد الناقد أفضل معيار لنقده في فكرة «القيمة الابتكارية للرواية الفنية» ، فيسأل أمام العمل الروائي عن مقدار ما به من طاقة ابتداعية ، تمثل - على الأنص - في طلاقة الصور وجماليته ، وقدرتها على الإيجاء ، وصلاحياتها للبقاء ، ومغالبه الانقضاء السريع ، وهو ما يحتاج إلى وقود روحي يستمده القصص الروائي من تأملاته وتحليلاته ، كما يستمد من تنوع ثقافته وتعدد خبراته .

تغلقت أوصال المنطق ، أو بمعنى أدق ، أصبح الوجود الإنساني من خلال الأدب والفنان - بحكم ريادةها الروحية وطليعتها الفكرية - متأهبا لإرساء قواعد منطق جديد . إن لم يكن يلقي قواعد المنطق المستتب ، فهو - على الأقل - يصححه ، ويوسع إطاره ، ويضيف إليه . لقد أصبح الأدب والفنان يتحدنان لغة جديدة تتفق مع طموحاتها الجديدة في ارتياد بجاهل لا يبنى لممارسات الحياة اليومية أن تمرقها عن ارتيادها وطرق أبوابها . إنها - بإيجاز - نبذنا «الواقع» بحثا عن «الحقيقة» . وفي الانطلاق من «الواقع» الذي قد لا يكون حقيقة إلى «الحقيقة» التي قد تكون واقعا تشمل رحلة الأدب الحديث كله ، بل يلقى الفن الحديث - في هذه الرحلة بالأدب الحديث .

التساؤل يكن مفتاح «سكر مر» وانتاشالما من سوء الفهم الذى قد يحقد بها .

وقى صدد الإجابة عن هذا التساؤل نقول - اعتناء بما تعلمناه من نظرية المونولوج الداعل كما طبقها **جيمس بويوس** و**فيرجينيا وولف** و**صمويل بيكيت** على الأخص - إن أيا منا - عندما يعرف جزءا من الحقيقة - يستطيع أن يكتل شخصياته وأفراضاته الجزء الباقي منها ، وفى هذا الإطار يمكن للشخص أن يضع نفسه موضع شخص آخر ، ويتحدث كما لو كان هذا الأخير هو الذى يتحدث ، فيصبح المتحدث عنه هو المتحدث ، وإن كان ليس هو فى النهاية . وهذا البعد الذى يلغيه محمود عوض عبدالعال بين الشخصين هو الذى يجعل العمل الروائى المتدفق على لسان إبراهيم زونيا - أو فى مخيلته - يتصف بأنه وهم ، أو - على الأقل - بأنه ليس الحقيقة بخلافها ، وإنما هو تحليل المتحدث لما يجهل أن يكون الحقيقة .

وهذا الاحتمال يسمح لنا أن نصف نيج محمود عوض عبدالعال بأنه النيج الاحتمالى الذى مارسه فى القصة والرواية الأوروبية من قبل الكاتب الإيطالى **لويجي بيواتللو** (١٨٦٧ - ١٩٣٦) الذى ذاعت شهرته ككاتب مسرحى . وعندما يأتي البطل ليروى لنا الاحتمال على أنه مؤكد تبدو هوة التضاد ، وطالما أنه لاشيء مؤكد فيها يروى من الجزئيات المسروقة فلنأنا نتقرب مع محمود عوض عبدالعال من «الرواية العبية» إلى حد كبير .

وإذا كنا قلنا إن شخصية إبراهيم زونيا قد ابتلعت الشخصيات الأخرى ، وتحدثت عنها بتفصيل دها إلى التساؤل عن مدى قدرة شخصيته على التطفل فى أفاق شخصية أخرى والتواجد فى حياتها الخاصة فيجب أن نضيف أيضا - أن افراضات إبراهيم زونيا وتصوراتها - بما يمكن أن تتجلى به من أخطاء وشطحات - تضيء إلى العمل الفنى نكهة من الفكاهة تتصف بها أقوال الكلدانيين عادة . ولأن إبراهيم زونيا دعى يعتقد أنه شاعر مبرز سيأتى بانقلاب فى عالم المال والبشر ، فمن الطبيعي أن يرقى بتخميناته وتصوراتها إلى مرتبة الكوميديا المأساوية . ففى هذا الإدعاء بالمعرفة المستحيلة يكن ما يفصح من المونولوج الطويل ، الذى يستضيء فيه إبراهيم زونيا أطوار صفحات الرواية . ولكن فى هذا التثبيث يهتف مستحيل رويبة فى الإبحار عن أشياء يمكن ألا تكون قد حدثت فعلا تكن مأساوية ذلك المونولوج الطويل أيضا .

والزمن فى أعمال محمود عوض عبدالعال القصصية زمن ذاتى ، خاص بطل العمل . ومن ثم قد يطول هذا وقصر ، وقد يتضال ويتكش ، زمن متخبط متداخل ، مهوش ، زمن ليس تيارا متدفقا تجرى فيه الموجة إثر الموجة ، بل هو نوع من العاصفة تجتاح العمل الروائى ، زمن يتوقف على الجانب النفسى والعاطفى للشخصية ، ومن ثم يقرب من زمن المدرسة العبية . والزمن العبى يختلف عن الزمن البويوسى . لقد كانت فكرة الزمن قبل نشوء المدرسة العبية تحم على البطل استعادة الماضى بهوى وانتظام وتسلسل ، يكاد يقرب من تسلسله الذى يحدث فى الواقع العاشى . وهو الأمر الذى أعاد يحدث فى والرواية اللامقولة .

ومضى الناقد فيكل معيار تقسيمه للأعمال الحديثة وجزءه بقاعدة «وحدة العلق الأيكارى» يلمسها فى العمل المطروح ، فى عطاء الأدب كله إن أمكن - وتتفتح تلك الوحدة فى العمل الروائى متى انبثقت الجزئيات - معها تعددت مستوياتها وتتنوع خيوطها - من بؤرة واحدة . فنبو الصور ، معها تتشعب ، وأوطلت بيديا عن النقطة الأصولية التى انطلقت منها ، منحدرة عن سلاطة واحدة ، تربطها أبوة واحدة . فكما أن من عيوب العمل القصصى الحديث أن يكشف بسرعة عن مقصد الروائى أو القصاص ، فإن من عيوب العمل أيضا أن ينخر فى صوره وجزئياته عدم انسجام جزى ، يبدو معه العمل - فى النهاية - وكأنه ليس من نتاج قريحة واحدة ، فيشه ثوبا مهلهلا مرتقا .

٢ -

فى عام ١٩٧٠ أصدر الأديب الشاب محمود عوض عبدالعال روايته الأولى «سكر مر» وتعتبر «سكر مر» من أكثر الأعمال الروائية التى ظهرت فى عالمنا الروائى الحديث إثارة للحمية والتساؤل . وبالرغم من الصعوبة البادية على هذه الرواية لأول وهلة ، وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة القصصية والذى مر على مدنية - وبالنسبة لروايته الثانية «عين حكة» - فإن القراءة المتأنية لصفحاتها لا تلبث أن تكشف عن عديد من جوانب الجمال ومحاولات التجديد التى يجب أن يضمها النقد موضع الاعتبار ، ليفقد القارئ دلى لتروق ما عني من جوانب العمل ، باعتباره نوعا جديدا من الكتابة تولد من تأثر «برواية تيار الشعور أو المونولوج الداعل» التى فجرها فى أوربا الأيرلندية **جيمس جويس** صاحب رواية «بوليس»^(١) عام ١٩٢٢ ، ومن بعده **فيرجينيا وولف** بروايتها «هرقة جاكوب» و «هز دالوى» .

والشخصية المخورية فى رواية «سكر مر» هى إبراهيم زونيا . شخصية تجمع بين المضحك والمأساوى ، هو مجرد مستخدم صغير ، أشفق فى تعليمه الجامعى ، ومع ذلك فهو يتوهم عن نفسه الكثير . دعى يعتقد أنه صاحب رسالة ضخمة . شاعر مشكل العالم ، وعلى يديه سيتكون الإنسان الجديد . ففى حالم منذ البداية . وهذا هو النبع الذى تتدفق منه الرواية كلها . إنسان قاصر الإمكانيات ، وضئيل ، يزعم أنه آت بما لم يأت به الأوائل .

ومن هذا التضاد بين الواقع واللاواقع ، بين ما يقدر عليه المرء وبين ما يتوق إلى ، نشأ الصراع الدرامى الذى زود الرواية بقيمتها الحققة . وهذا التناقض بين الملموس والحالى اقرب إبراهيم زونيا للذى يريد والطهر والملائكة ، من شخصية «دون كيشوت» الذى خرج ممحا بالأمانى الكبار وانتهى به الأمر إلى محاربة الطواغين .

وكما يفعل محمود عوض عبدالعال فى أعماله الأدبية كلها فقد استوعبت الشخصية المخورية - إبراهيم زونيا - فى رواية «سكر مر» شخصيات أخرى مثل ناهد وعصام ومامدة وسلمان ونانا والإمكندر الأكبر ولالا . ويقودنا اختلاط كل هذه الشخصيات بشخصية إبراهيم زونيا ، وفى مونولوج داخلى واحد ، إلى تساؤل سبق للتكوير حمدنى السكوت أن طرحه فى مقدمة الرواية : كيف يستطيع شخص أن يتحدث ، وأن يتفعل ، وأن يذكر لنا جزئيات وتفصيل كثيرة جدا عن حياة شخصيات أخرى ليست هو ؟ ولا شك أن فى الإجابة على هذا

شطابا . أشلاء . ومع ذلك يُعَمَلُ المؤنث كل هذه شطابا والأشلاء تستقيم وتتأقلم في عمل في شطابا إليه لا تاء .

وتكتسب أعمال بيبيل عبد الحميد بطبع التحقيق . وتُفَرِّغُ و استجوب يقوم على سؤال وجواب . وحتى لو لم تكن إزاء قصة بوليسية « هكل من بضالة منهم وموجهة » في وقت ذاته . ولكن ما القصة ؟

أجل . ما القضية . ما مصير الإنسان ؟ وإلى أين تنقضي مسيرته ؟ وما الدور الذي يؤديه الفن في هذه المسيرة ؟ أسئلة جليلة يشرّف نبيل عبد الحميد أن يتصدى لها . ولكننا لن نجد إجابته عند نبيل عبد الحميد مقدر ما نجدها لدى فرانز كافكا لأدب التشيكي المنبثق عام ١٨٨٣ الذي لم يكن له تأثيره على نبيل عبد الحميد (ومن قبله قصاصاته الكبيرة يوسف الشاروني) فحسب بل على الأدب الأوروبي قاطبة . فقد مات كافكا كاتباً مقفولاً في الحادية والأربعين من عمره عطفاً . أوصى بإعدام مسودات أعماله لأنها غير مقبولة من أحد . وكان الذي يعرفه الأدب قبل « كافكا » إحساساً سيئاً واستناباً بعيشة الوجود . أما بعد كافكا فقد أصبح هذا الإحساس قويا واضحا . هو الأصل وليس الاستثناء .

وقد زود أدب كافكا كاتباً نبيل عبد الحميد بمؤثرين على الأقل . الأول : ذلك الديكور الذي يبدو سهلاً وبعيداً في الوقت ذاته ، ذلك العالم غير المتماثل الذي هو بالية أشبه . والثاني تلك المشكلة التي يمثل مضمونها الفني في إجراءات حياة تسير في غيبة كل قانون . فقد استطاع نبيل عبد الحميد أن يستفيد من ذلك كثيرا . بالأخص في روايته شبه البوليسية «مسألة بين الوجه والفتنة» التي تنتهي بعد اتخاذ إجراءات تحقيق مطولة (بصد اخفاء جثة البطله وشية قطعا) إلى أنه ليس ثمة جثة على الإطلاق . بل إن الفتاة نفسها ألتمت باعتفانها وبقتلها لم يكن لها وجود في الحقيقة . أكان الأمر كله وها ؟ أكان كذبا ؟ أم ماذا ؟ هذا ما يجد القارئ . في نهاية الرواية - نفسه حائرا إزاءه ، ومن ثم يتسرب إلى وجدانه إحساس قليل الوطأة بعيشة كل شيء . ويتجلى لنا بذلك مؤثر أوروبي شديد الفاعلية ، ليس على أعمال نبيل عبد الحميد فحسب ، بل على العديد من روايتنا وقصاصنا من أمثال جميل عطية إبراهيم وأحمد هاشم الشريف وعبد حافظ رجب وولفت سليم وأحمد الشيخ ومحمد طويبا . حتى لنكاد نقول إنهم إنما خرجوا جميعا من عبادة كافكا ، كما خرجت القصة الروسية كلها من عبادة جرجورول .

٤ -

ويدعوننا هذا إلى الوقوف مليا لتسلي إلى رائد من رواد القصة القصيرة في أدبنا الحديث وهو يوسف الشاروني . وقد كانت « الشخصية العجيبة » التي أتى بها منذ أواخر الأربعينات إضافة حقيقية إلى أدبنا القصصي المعاصر ، بل نقطة تحول في تاريخ قصتنا القصصية . وإن بدت هذه الشخصية نموذجاً مطروفاً في أدبنا القصصي فيها بعد ، فإن الفضل يرجع إلى يوسف الشاروني ، خصوصا في تسويق هذا النموذج وتقريره إلى ذوق القارئ العربي ، رابطاً إياه بالتأثيرات التجريبية والطاغية في الآداب العالمية . وقد كانت مثل هذه الشخصية القصصية بمثابة الصدمة للذوق الفني المسطر المتواتر .

ويرى محمود عوض عبدالعال مثل جيمس جويس الرائد الذي حذا حذوه أن مهمة الفنان لا تتمثل في سرد أحداث الحياة اليومية أو تسجيلها بل في إعادة تشكيل خبرات هذه الحياة . وتصعيدها - مثلا بفعل الموسيقى - إلى شيء خاص اسمه « العمل الفني » . ولذلك فإن محمود عوض عبدالعال يحاول أن يجعل كلماته بأكثر مما يحتمله « كيانا الغزوي » فهو يشحنها بما يدور داخل أبطاله من تيارات شعورية مرتدة عن واقع غير قابل للتصديق أو الفهم . وإذا يسرى هذا الواقع في مسارات النفس الدفينة ، تعود النفس فتزده إلى الخارج مكتوبا ، ولكنها تزده على نحو أكثر تعقيدا وتشابكا . ولاغضافة في ذلك فليست مهمة الفن في نظر محمود عوض عبدالعال الشرح ، أو التفسير ، أو الإلهام .

وتتضمن مجموعته القصصية «الذي مر على مدينة» (١٩٧٤) عشر قصص من المسير أن تفهمها تماما بعقلك ، ولكن المؤلف لا يطالبك بذلك . بل لا يتنى لك ذلك . وهو يدعوك فحسب أن تخضع لوقع الكلمات فتشعر بما يشعر به من تناول على رأسه أحجار عارية تنهار . وقد كان هذا واقع مصر زمن النكسة . ولكن المطلوب منك - أيضا - أن تصمد جراحك ، ولا تستسلم ، فأنت مثل بطل قصته «شاب يغني » جرحته تبك ، «وستدخل المستشفى هذا للعلاج» .

وسيل « الغموض » بإلحاق قصص محمود عوض عبدالعال « وسيل ذلك الغموض » في قلب القارئ إحساسا «بالغربة» ولكن هذا الغموض - الذي أصبح أيضا من الصفات التي تلتصق بكثير من الأعمال القصصية منذ الستينات - مقصود كما عدل للواقع ذاته أو كتمرد أو غريز ضده .

٣ -

ويعد أن أهما إلى تأثير جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) على الأعمال القصصية المصرية في السبعينات ، وضرنا لهذا التأثير مثلا بقصص محمود عوض عبدالعال «الذي مر على مدينة» وروايته «سكر مر» التي قامت في حقيقتها على مونولوج داخل طويل . تنتقل إلى تسجيل تأثير فرانز كافكا على القصة المصرية في الحقبة المذكورة . وسوف نرى هذا التأثير بارزا عند القصص الروائي نبيل عبد الحميد .

كتب نبيل عبد الحميد رواية وثلاث مجموعات قصصية . أما الرواية فهي «مسألة بين الوجه والفتنة» وصدرت عام ١٩٧٨ . وأما المجموعات القصصية فهي «تأمل على أعمدة الغواء» عام ١٩٧٠ و«رائحة الرماد» عام ١٩٧٣ و«الدوران حول السرور» عام ١٩٨٠ .

وشخصيات نبيل عبد الحميد شخصيات يتنابها إلهات ، ملأته ، قلقه ، مضطربة ، دب فيها الحوس ، وتزلزل واستبد بها عدم الثقة . الجميع ضد الجميع . يمسون السم ، يعطون من الخلف ، ويخونون ، حتى أصبح الوفاء والإيمان وهما غير مقدور عليهما . والأفان متصلة بكل الحواجز لتلفظ الحسوس واسترداد الثقة بكاد يكون مستحيلا . وفي النهاية تفقد الشخصيات الثقة أيضا في نفسها ، وتتضح على مضمض تصور الآخرين للحقيقة رغم عدم اقتناعها بذلك التصور .

كل شيء في أعمال نبيل عبد الحميد غير قابل للتصديق ، وقابل للتصديق الآن ذاته . فالحقيقة لا وجود لها ، وتصوراتها تتناثر ، وتتصادم ، وتحطم بعضها بعضا ، ولا يبقى في النهاية إلا رمد ،

الراسخة للشخصية في قصص الشارون فهي ليست «شخصية عدائية» . صحيح أنها «شخصية متمردة» على القهر الاجتماعي والاقتصادي ، كما يبدو ذلك جليا في «دفاع منتصف الليل» و «سياحة البطل» ، ولكنها تنقف - بصفة عامة - لآلئة مستفسرة : «لماذا أصبح من أصبح من المصدورين ، وكيف انتقلت العدوى ؟ وقد ألفت الشخصيات هذا السؤال مرارا ، فلم تحظ بجواب ، لكنها ما ملته . (الطريق إلى المصحة) .

قد لا يعرف أبطال الشارون تغييرا يحمل محل الأوضاع البوالية المحيطة بهم ، فلا يظهرون بمظهر المهادنين المعتاة ، ولكن يكفهم شرًا أنهم يقاومون الوباء ، ويرفضون الاستسلام للمرض ، إنهم - إذا لم يكن بإمكانهم أن يشفوا الآخرين من الوباء - يتحاشون ما استطاعوا (وهم بغير مستطيعين في النهاية) أن يتنسوا به . إن أقصى ما يريده البطل الشاروني هو أن يحفظ بطهارته وعذريته في مجتمع يأبى عليه ذلك . ولنتسرع إلى البطل في «دفاع منتصف الليل» يقول :

«أنا رجل مسلم لا أضدك في ولا زوج ولا أطفال ، لماذا يتعطي شخصي أو أشخاصا وأنا صائر في هذه الرحمة الكريمة ؟ وهكذا نشأت لدى رغبتي المستمرة في الانكماش والتضائل» .

ومن هنا تكسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جذيرة بالاحترار . إنها إذا كانت لا تعرف لنفسها - بعد - خلاصا في هذا العالم العدواني الدنس ، فلا أقل من أن تنكش وتتضاد ، لا تطلب جأها ولا مالا ولا صيتا ، بل تحصى لتفاد ، ربما في جهاد باليس ، كل صنوف القهر الخارجية . ومن هنا نفهم وضعة القداسة التي نضى شخصيات يوسف الشارون من وقت لآخر ، رغم كل عيوبها وضعتها وإحباطاتها .

- 6 -

وشعرة رقيقة تتدلى أمين ريان - أيضا - في مجموعته القصصية «صديق الغراء» (١٩٧٩) «والواقية» إلى «التعبيرية» فراح يشدو بنوفي القلب بمجال تسمة في هدوء الليل من بعيد ، فيحرك في أحشائك شجنا متقيا . وهذا ما يجعل لأغلب قصص مجموعته هذه ذلك المذاق الحريف ، فقد تجردت كلثامه من النقيعة والخلق والعلفانية المباشرة . وقد نلم الفنان «كيف تعصب الحياة على حوالمط مدنية زائفة يتخزها الميكروب وتقترسها الحروب» ، فأضحت الحياة بالنسبة لفته «هنة مزوقة» . ولكن الصغور يعض يفرد ، وهل يكف الصغور عن الفناء ؟ بل هل يعرف لماذا يفتي ؟ وكيف ؟ ولئن يفتي ؟ إنه صوت صادر من حنجرتة متلنق إليا من أعماق كيانه كصغور . ويكتب أمين ريان القصص - بدوره - من أعماق كيانه كضئان ويحمل رؤى وأفكارا ، ويتم في كل واد يكتب - ويغني لنا - في قصة «مسوغات مواطن كذاب» - «وجيئة» .

وقد قامت رؤية أمين ريان في قصص «صديق الغراء» على فلسفة مؤداهما أن كل شيء ليس في مكانه الصحيح ، وأن الدنيا مصابة بمخلل لا يبره منه ولا يهتبه . فلسفة اعتبر المواطنيين جميعا «مسيخيت» فياجم تنكزية ، لحاهم الكثرة وشوارهم وعويناتهم ، أمحامهم من إهداد

وتفوق المعالجة التعبيرية للشخصية عند يوسف الشارون إلى تصافها في كثير من الأحيان بالكاريكاتيرية . وواضح في قصة «الطريق إلى المصحة» (وهي من قصص مجموعته «العشاق الحسنة») كيف يضي المؤلف شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة عن دقة الملاحظة ، ثم لا يلبث المؤلف أن يلبغ ببعض هذه التفاصيل فيوصل شخصوه إلى حد الكاريكاتير ، كأن نراه يتابع المرأة في قصته بأنها الطويل ، وعندما يدور الحوار عن راحة ننته ولقافة سمك تتحن السيدة بأنها الطويل على أنها .

وتبدو شخصيات يوسف الشارون الذي واصل الكتابة في السبعينيات (وإن كان إنتاجه القصصي في هذه الحقبة قد قل كثيرا ، وانصرف إلى الدراسات النقدية) في بعض الأحيان ، مثل الدمي الخشبية المطخعة بالألوان الصارخة ، والإنسان الآلي ، ومهرجي السرك والحفلات والمقاهي^(١) . وهم مطبوعون في كثير من الأحيان ، محيرو الظهور ، يتظلمون من حوالم في خوف ، مثل بعض شخص المصورين حامد لذا وعبدالهادي الجزولي في مراحلها الفنية الأولى .

والشخصيات في قصة يوسف الشارون «سياحة البطل» تبدو غير واقعية ، صعبة التصديق ، بسبب المبالغة في الاعتدال على المعاةة في بنائها . ويتخطى القارئ - في جوكابوس قريب جدا من ذلك الذي نجده لدى الكاتب التعبيري الفرنسي أوزور أداموف في مسرحية «الخدمة الكبيرة والصغيرة» و «الجميع ضد الجميع» بوجه خاص - تفاصيل دقيقة نحاول الإتيام بأن هذه الشخصيات التي تحل الملقى هي شخصيات من علم ودم ، ولكن الأمر لازال يحتاج إلى مزيد من الإيضاح . وليس أقدر على الإيضاح من المؤلف نفسه . يقول يوسف الشارون في نهاية مؤلفه «دراسات في الرواية والقصة القصيرة» (١٩٦٧) تحت عنوان «ملاحظات على قصص من مجموعتي العشاق الحسنة ورسالة إلى امرأة» :

«إن من خصائص الأداء المعاصر «تصوير الجور غير الوالهي بطروقة تبدو واقعية للغاية وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس . ولعل فراتز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد هذا في قصصنا (سياحة البطل) عند تصوير رواد الملقى . إنهم لا يسرون جميعهم باعتدال ، ولعل هذا لأن من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية ، وهي رؤية الوجود من خلال نفسية معينة . فكأنما أصحاح العبارات ، على هينهم ، ذور عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم . بل إن هذه المعاةة لون من ألوان هينهم ، حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا في مشيتها حتى لا يكشف أحد أنها غريبان عن الملقى ، ومع ذلك فلم تطلع حيلتها . إلى جانب هذا كانت هناك عشرات التفاصيل الدقيقة عن الملقى ومداخله وطلاته... إلخ مما يجعل الواقع يبدو واليها» .

وشخصيات يوسف الشارون تدنن مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإبطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذي تريده . إنها تدنن أوضاعا جائرة هي فرنسيتها . وتعتبر الشخصية التعبيرية عند يوسف الشارون - بذلك - مجرد (الزومر) الذي ينبيء عن ارتفاع الحرارة ، أو عن وجود الحصى في جوف المجتمع ، دون أن تدعى علاجها لهذا الحصى أو تطلقها لها . ولذلك فإنه على الرغم من الجذور الاجتماعية

ويعتبر محمد الراوى من الروائيين القلائل الذين وهبوا القدرة على أن يقولوا لنا الكثير، وقد أسكنه في روايته «عبر الليل نحو النهار» أن يزاوج بين همسه لقن الآن روبر جرييه، فتضمن عمله فقرات من الوصف الدقيق المرهف الذكي، وبين استيمايه لقن حصول بيكيت الذى تجل في كل تلك التيارات الشعورية والمؤنولوجيات الداخلية الحافظة بعالم أوسع بكثير من عالم المحسوس والمألوف. وتلقى عنده على وجه التحديد بتأثيرات من قصة «العروة السحرية» لجرييه و«وماء» لبيكيت، ولكن على وجه مصرى خاص به تماما.

وقد حفلت رواية محمد الراوى الأولى بالأضواء والألوان والأصوات والروائع والأدخنة. إنها تصعيد الواقع إلى اللاواقع. وقد تجل ذلك - على الأخص - في ذلك التجول بين البيوت المتناهية والشوارع الجانبية الحالية من أهلها، والدخول إلى الغرف الحايوية لأسرار أصحابها، بعد أن غادروها، في أعقاب الغارات الجوية التي انبثت عليها، والمباشي التي تنتهي بفجوات أحدثتها القنابل في الجدران، فصارت تفتح على الفضاء، وتطل على الدروب التي اصطقت على جانبيها الحطراب، وتكنس في أنحائها زكام وأحكام تنبث منها رائحة العطن. وأجمل ما في تفاصيل المكان، بطل شخصيات الرواية كلها، تلك النباتات المتسلقة الخضراء، كسبات على الجدران المشجوعة، وجوانب القبور التي ترقد فيها الجثث فوق الجثث. وقد لا ينسى القارئ لأمد طويل وصف المؤلف لجة الصدين التي رقدت وتحتل في السرير لحظة أن جاء به رجل الدلاع للمدفن ليضوا بها إلى حفرة مفتوحة تنتظرها في الجبابة، وأصابع ذلك الصديق العظيمة الغروسة في حنية السرير، والكتاب الذي سال عليه من الجثة سائلها الأصفر اللزج. وكم كانت براعة المؤلف وهو يمزج لنا الموت بالجنس. فإذا نزلنا إلى الهضبة، ساعة المدونان على مدن القناة، استمعنا إلى ذلك الحوار المتقطع الذي لا يورى عطفنا، ولكنه يثير فينا مشاعر من الجبال السريالية للمنز، تغيبه وتحمته ومضات المدافع والأتوار الكاشفة التي تلعب في ظلمات الهضبة. إنه حوار لا يكشف سرا بل يزيد الحقيقة إلغازا، فليست رواية محمد الراوى - شأنها في ذلك شأن روايات التيار الحديث - ديكابارية الطابع.

وإذا كان الحوار في الرواية لا يكتمل فذلك لأن نغمة مآدر من قتال، ليست من فعل أعداء خارجين هذه المرة، بل من فعل عد داخلين دفن في الأفاق. وعندها تتراكب الحطراب الداخلية والحطراب الخارجية على صفحات الرواية على نحو يحقق للعمل الروائي تماسكا متمائزا، في ظل قدرة على الإيجاء بالأجواء، وقدرة تشكيلية تعتبر أترم ما يلزم للتقصص الحديث، فهو لن يلفت من وشائج الفنون التشكيلية الأمر الذي أكدته الروائي الفرنسي المعاصر ميشيل بيغرون.

ولقد أثبت محمد الراوى أن المعقول بقدرتنا على الاستمقول، والواقع إلى اللاواقع، فإلّا إنسان ييما في عالم مفتوح الأبواب على الخيال، وقد تنتفع شراكه تحت قدميه في أي لحظة، عند مفرق الطريق، أو في الحظوة التالية. ولعلنا نذكر - في هذا المقام - رواية «نادجيا» للسريالي الفرنسي الكبير ألفريدو بريغون.

ثم تجيء رواية محمد الراوى الثانية «الجد الأكبر منصور» عملا شيقا صعبا خفيا خشنا عجزنا ساعرا جهنميا. وقد حقق فيه المؤلف الطموح

الإيليس «زحل». ولعلنا فقد غمس الفنان قلعه في بحيرة الجنون، وراح يدبج بقلمه «مدائح الجنون» ويلعب بكلماته «الأعيب الحلاقة والحكمة»، ومضى يخطف ظلي لا تكتفى بعلينا قصصا لا يمكن قهرها إلا إذا وضعنا نصب أعيننا فلسفته تلك واستمديناها، كما نستمدب مذاق أسلوبه الحلو، الطعم «يقنون الهلوانات»، والقراجزوات والمضلين والقفاشين والحشاشين والمساخيط وأهل المسخرة وغيرهم من ملوك السر السحي. وإتنا نستطيع لأنفسنا أن نتصور أمين ريان في حياته اليومية يمثل أمام الناس دور «السيد الخزين الذين لا يعرف الفصحك إلى شغفيه سيلا» بينما يقوم إذا أمسك بالقلم «بالأعيب لتدب الحزن وتضحك طوب الأرض» (مسوغات رجل كذاب).

وفي تطور أدب أمين ريان القصصى من الشخصيات الواقعية إلى الشخصيات التبصيرية تحولت القصص من مجرد إيداء انتقادات جزئية إلى إطلاقي صريحة احتجاج عريضة ميمية، لكنها أكثر عمقا من الوخزات والانتقادات الجزئية، فتصعد إدانة للإطار الاجتماعي المحيط بالإنسان الفرد. وشخصيات أمين ريان في أخطيا شخصيات تتكالب عليها ضغوط خارجية، تدفع بها إلى السقوط، إن لم تهرب منها إلى الحمر والجنون والعزلة بعيدا «قرب حثول» وسجوانات لا تاريخ لها وأعشاب تشب إلى لاشيء. بل إن «الأدب نفسه» أو «الكلمة» بصفة عامة هي متنتص ومهرب للبعض من السقوط. ولكن إنسان أمين ريان في جوهره يظل صافيا نظيفا، فإذا شابهت شائبة طليس من نفسه بل من الموقبات والضرورات الخارجية. ولا يبقى شغف أمين ريان في مجرعه القصصية «صديق العراء» بتصور الشخصيات الناعمة الشاكية. إنه يرفضها كأمثودج يحتذى به، ولكن الذي يقصده - حقا - هو توجيه رسالة إلى القارئ، ومن خلاله إلى البشر جميعا، أن يضوا في اعتبارهم وجوب تغيير الظروف الخارجية وتطهير الحياة الإنسانية من القوة والفظاظة والشناعة والسوقية.

- ٩ -

ولنتأمل بعد ذلك إلى قصاص روائى من قصاص السبعينات عُرِفَ بسمة اطلاعه على تيارات الأدب الأوروى من خلال مآقره مرتجبا من أعمال هذا الأدب. وهذا الزواوى هو محمد الراوى.

وترجع تجربة محمد الراوى القصصية إلى عام ١٩٧٣ حيث أصدر مجموعته القصصية الأولى «الركض تحت الشمس». وأصدر بعد ذلك روايتين قصصيتين الأولى «عبر الليل نحو النهار» عام ١٩٧٥ والثانية «الجد الأكبر منصور» عام ١٩٨٠.

ويشير محمد الراوى إصجابنا في روايته الأولى «عبر الليل نحو النهار» بالحركة التي يتقنها في أرجائها من خلال القطع والتداسل والانتقال الذى لا يبدأ له قرار. وقد جعل كل ذلك العمل غنيا في تنجيته، متورا مستفزا حتى نهايته. وولفت العمل النظر بيباله الذى يحتوى عدة معان دون أن تتمرى هذه المعاني أمام أول نظرة تلق عليها. ولكن يحتفظ العمل بمعنى داخل، ملغز، جوهرى، مراوغ، له حياة حسنة فرعونية من نفوش المغائر، ويختلف الأمر كثيرا بالنسبة لهذه الرواية عن الانغضاض السريع الذى تلقاه في العديد من روايات الواقعيين السطحيين.

يظهر إلى تحقيق هذه الحركة عن طريق الانتقال بشخصياته من مكان إلى مكان. كما نرى في روايته «جدول المواعيد». ولكن محمد الراوي يرفض هذه «الحركة المكانية» ويظل صامداً في مكان واحد. يرصد التغيرات الظاهرية التي تحدث في أرجائه. ومن هنا جاءت الصفة التشكيلية في أعمال محمد الراوي. فاللوح لا تعرف الحركة إلا مجازاً، ومن خلال معالجة خاصة لتفاصيل المكان الذي ينصب عليه العمل. ولهذا رأينا انكباب محمد الراوي على التقاط الخواص المريبة للأشياء التي يجتوئها المكان «أبو الأشياء». وليس من الضروري أن تكون هذه الخواص مريبة بالعين، فقد تدرجها حواس أخرى. وأعمال محمد الراوي القصصية مثل اللوحة التشكيلية «سكونية» أفصحت عنها الحركة. والمقصود بالحركة هنا «الحركة الخارجية» التي تدفع بالعمل إلى تغيير الأمكنة، أما «الحركة الداخلية» فهي شيء يلتقطه الراوي بما تزخره أماكنه من جيشان وتآكل. فللكان عند الراوي تحتل في حركة ديناميكية خاصة به، وذلك باعتباره شيئاً مثل الزمكان، وباعتبار الزمن في حد ذاته ليس كينونة قائمة بذاتها بل هو صفة من صفات المكان. فللكان شيء متحرك ذاتياً، يحرك جزئياته دون أن تحركه قوة أخرى خارجية مثل الزمن. ويظل المكان في نهاية العمل الأدبي كما كان في أوله، كمنة تعمل الحركة في جزئياتها بفعل الشطة الحية. والراوي - قصاصاً - بمثابة الآلة التي يكشف المكان عن نفسه من خلالها. وليست أعماله سوى «المكان» في علاقته بنفسه «ومن ثم تحللت هذه الأعمال - وعلى الأخص رواياته - عبر الليل نحو النهار» - من الأخلاقيات والقياسات، بل أقيمت عنها ذات القصص نفسه، متحولة بذلك إلى درجة من «الموضوعة» قاربت بينها وبين «الرواية الشبيهة».

ولاشك أن محاولة إدخال «الرواية الشبيهة» في نسج حياتنا الروائية على يد رواي قصاص مبلغ مثل محمد الراوي يعتبر من الدلائل على قوة المؤثرات الأوروبية في الرواية المصرية في السبعينات. وإذ كانت «الرواية الشبيهة» قد بدأت تظهر وتكسب وجوداً خاصاً بها في الأدب الفرنسي الحديث منذ الخمسينيات من هذا القرن، فلا شك أن التغيرات قصاصاً الشاب محمد الراوي إلى هذا التيار الأدبي الجديد في أوائل السبعينات، ومحاولة الاهتداء بتعاليم منظري هذا التيار ومبدعيه، يعتبر من النقاط الضمنية في مسيرته القصصية. وقد أثمر ذلك مجديداً جديداً بالاعتبار في القصة عندما.

٧ -

ولعل القصص إلهام الخواص من أكثر أدبياتنا تنوعاً في صوره. فهو لا يفت عند الصور النفسية، أو السيكولوجية، و «الصور التعبيرية» مثل يوسف الشاروني بل يتعدى ذلك إلى «الصور السريالية» التي تجلج الكثير منها على صفحات قصص مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» الصادرة عام ١٩٧٣. أما مجموعته القصصية الأولى فكانت بعنوان «حيطان عالية» وصدرت عام ١٩٥٩. وهذه الأنواع الثلاثة من الصور تجمع بينها صفة واحدة هي أنها ذات حقيق للداخل على الخارج، فالذي نراه في كل هذه الأنواع من الصور أن صاحبها يمكنه - على موجودات العالم الخارجي - حالته الداخلية من خوف أو ضيق، أو ملل أو إحباط أو شوق، أو غير ذلك من الحالات التي تعرفها الحياة الداخلية للشخصية، دون أن يكون للعالم الخارجي صلة بها كأن يرى المكش

كثيراً مما كان يريد أن يحققه عندما أمسك بالقلم وبدأ يكتب. وبعد «الرواية التجريدية» ينتقل إلى «الرواية الميتافيزيقية» التي تقوم على مفهوم للحياة، مؤداة أن كل ما في هذه الحياة ليس سوى مفردات أجميلية من الإيماعات، تشير إلى ما وراء هذه الحياة الثابتة الضيقة، إن الحياة رمز ولغز، ولا يفض هذا اللغز إلا من حاول أن يهب نفسه لإيماعات الحياة الأخرى عبر هذه الحياة التي ربما تكون قناعاً يخفي وراءه وجهها. ما هذا الوجه؟ نحو جميل؟ أم قبيح؟ وجه؟ أم ماذا يراد بنا؟ هذا هو اللغز المغلف بالتموض الذي إسمه الحياة.

وربما كان المكان هو البطل الأودع في أعمال محمد الراوي القصصية والروائية. أما الإنسان فهو مجرد أداة كي يتجسم المكان. وقد أحسن الروي الشد في روايته «الحمد الأكبر منصور» في وصف ذلك البيت الذي اجتمعت فيه الشخصيات الأربع، بدعائره وغرفه وأبوابه وحوالطه. ونقل تفاصيله الموحية أو الميتافيزيقية. وبدكرنا هذا البيت بذلك الوجود المصور الجهنمي في «جلسة سريعة» لسارتر، وفي «مأساة العصر الجميل» لفضاء الشرقاوي. ولكن محمد الراوي صنع على أي حال - عالماً خاصاً به - على مشارف صحراء مثل صحراء سيناء، أو صحراء التلث لدينو يوزاني - من خلال تركيب مأساوي مضحك، يعطينا - معادلاً موضوعياً - لاستشعار أشياء خارجة في الغالب. فهو مثل إشارة الزور نجدها عند مفترق الطرق. وهو يشير إلى أشياء كثيرة ويسرها ولا يتركها بالرمز وليس الإيضاح. وربما كانت تفسيراته «لا تفسيرات» في حقيقة الأمر، وتوقنا في حيرة أشد، ولكن الأمر المؤكد أن المؤلف يلفنا في غلالة من الفن الكلامي. مسخرة مثل رشقات من خمر معتقة.

ويبدو محمد الراوي في تجربته الروائية متأثراً بتجربتين من حياته هما: معانيته للدمار الذي حلّ بمدينته «السويس» في أعقاب حرب ١٩٦٧ وما خلفته من خرابٍ وأشلأه وشوارع غاوية تنسظر - مع ذلك - عودة أهلها. أما تجربته الثانية، فهي وفاة صديقه الجميل الأديب ضياء الشرقاوي في الثاني من نوفمبر ١٩٧٧ بكل ما تضمنته تلك الحادثة من فجائية، وخلفته من فراغ ليس في قلب المؤلف فحسب، بل في قلوب أصدقائه القريبين جميعاً. ولا زال محمد الراوي في أعماله القصصية والروائية يبحث عن ضياء.

ويقدر ما يركز محمد الراوي في فنه القصص والروائي على «المكان» بقصى «الزمن» عن اشتغاله، فلا يبدو للزمن وجوداً إلا باعتباره من أوصاف المكان، فعندما يسطر الليل تبعثر الأضواء في أرجاء المكان، وعندما ترتفع الشمس في الظهيرة تلتهب الرمال. وهكذا. وإذ يقصى الراوي الزمن من أعماله، يصبح الإنسان مفرواً في المكان. وقد فعل روائي «الرواية الجديدة» في فرنسا هذا بالنسبة للزمن أيضاً، عندما جعلوا من حقيقته مدلولاً سيكولوجياً، فما بداخل النفس، ولا تدركه الحواس، ليس له مكان في العمل الأدبي. ومن ثم لم يعد «الحيز الروائي» عند آلان روب جرييه «حيزاً زمناً» ولا «الحركة الروائية» «حركة في الزمن» فقد اقتصر مع رفاته كتاب «الرواية الجديدة» على «المكان».

ولكن كيف يمكن الخروج من هذا الجميم الذي إسمه المكان؟ ألا يوجد مستقبل؟ أم لا في تدمير نحو الأفضل؟ لجأ الروائي الفرنسي ميشيل

البهار قامت السواد . تلغ هات نريج لى ذئبه قيسمها أينا ونوح ..
لى عبر ذلك من الحالات التى تكون فيها صور نوتق مضطبعة بما
يضطرم فى أعماق الشخصية من معادلات وهو حس (

وإذ يربط بين الصور الثلاثة المذكورة هذا الرباط الواحد . وهو فى
الوقت ذاته معيار تمييزها عن لصور الواقعية لموضوعية . فإن هذه
الأنواع الثلاثة تستحق صفة الصور الذاتية فى مقابل الصور لموضوعية .
ويتعين بعد ذلك أن نحاول التفرقة بين أنواع الصور الذاتية على أساس
من طبيعتها المميزة . ولا شك أن لكل منها خصائصها المميزة التى تنفرد
بها .

ويمكننا أن نقول - بإيجاز - إن الفارق بين لصوره النفسية والصوره
التعبيرية أن للصوره النفسية أسبابا متعددة فردية متعلقة بصاحبها . فمن
يرتكب جريمة قتل يخشى - معها - مطاردة البوليس . يتعكس خوفه
على تصرفاته ورواها ، لتكون صور هذه الرؤى صوراً نفسية
سيكولوجية . وإذا كان السبب الذى يحرك الخوف فى أعماق الشخصية
واضحاً سهل تتيه وتفسره فقط . ولكن قد تدق الأسباب فى كثير من
الحالات ، ويتعلق الأمر بأسباب راسية عميقة قديمة ترسبت فى العقل
الباطن ، بحيث لا يبدو للعيان أن لهذه الصور أسباباً معقولة . ولكن مع
وجود هذه الأسباب التى يكشفها التحليل النفسى ، (يقوم به كثير من
القصاصين فى أعمالهم) فإن الصور الأدبية المتعلقة بالعقل الباطن أو
بالمعثرات النفسية التى تردى فيها الشخصية تظل صوراً نفسية . وقد
ساعدت دراسات علم النفس الحديث على انتشار مثل هذه الصور فى
الأعمال الأدبية . كما ساعدت أيضاً على استجلاء الحقيقة السيكولوجية
لكثير من الصور الأدبية التى كانت غامضة .

أما الصورة التعبيرية فهى تقوم على حالة خوف أو قلق أو إحباط
تنطلق منها ، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية متعلقة بنفسية
البطل . إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل فى حالة خوف من خطر
مقيم ، دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقى مؤثر . وقد يشعر
البطل بالإدانة دون أن يكون قد ارتكب خطأ يدهو إلى هذا الشعور . هذه
الأحاسيس والمواجس المهيمة التى تقوم عليها الصورة التعبيرية لا ترجع
إلى أسباب سيكولوجية مرضية متعلقة بفردية من تتناهب بقدر ما يكون
مردداً وحالة احتجاج وإزاء عدوانية خارجية قد تكون واقعة من المجتمع
أو من الوجود ذاته . ويقدر ما تظل الحالة غير المستقرة فى الصورة
السيكولوجية فردية الأصل والدلالة لأنها خاصة بصاحبها ، فإن حالة
المعاناة فى الصورة التعبيرية تتحول إلى حالة عامة ، سواء من حيث
تأثيرها الذى يشبه تأثير صرخة تتردد أصداؤها فى جنبات الإنسان
والوجود أو من مصدرها . إن السبب الذى يبعث الخوف أو القلق أو
الاحساس بالذنب والإدانة أو غيرها مما تتضخم به الصورة التعبيرية التى
يعنى بها المؤلف - فى قصته لتتبع إحساس عام عند القارئ .

إن الخوف - مثلاً - فى قصة إدوار الخراط « محطة السكة
الحديدية (١) » يرجع إلى أن البطل لم يكن معه تذكرة تمكنه من الخروج
من باب محطة الوصول ، فيظل يتخبط بين جنبات المحطة ، يتخبط
بزحام المسافرين فلا يكتفى به أحد - هذا الحدث فى ذاته ، بما ينطوى
عليه من خوف ، ليس سوى تكتة تتبع للكاتب أن ينسج إحساساً بخوف



عام شامل ليس في قلب الشخصية فحسب ، بل في قلب كل قارىء . ولذلك يغنى القاص في تفاصيل صورته قاصدا أن يشد القارىء إلى داخل دوامه الخوف لتصبح الأزمة أثرته ، على أساس أن عتة الحروف هذه إنما هي عتة الإنسان في هذا العصر ، وربما في كل عصر ، فالإنسانية يجمع عليها إحساس بدنو غراب قادم لا قبل لها بدفعه .

أما الفارق بين الصورة التعبيرية والصورة السريالية فيعتبر فارقا بين ماثير الاحتجاج وماثير الغرابة . وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من الوعي بغربة الإنسان بين أقرانه البشر ، ويأن الكون لم يصنع على قدر الإنسان ، مما يثير في نفس الإنسان إصرارا على أن يستحوذ على الوجود أو يصبغه بعواطفه وأحلامه ودرغالبه ، فإن للغرابة مسالك ودروب أخرى . وقد رأى عشاق الصور السريالية أن المألوف يفقد قدرته الجالية ، وأن الجبال بنوع من الربط بين أشياء متنافرة بدأ تخليصها من استخداماتها النفسية (البراجماتية) بنية إكسابها معنى أخرى منبثة من أكثر اللقاءات إثارة للدمشة وألقها توفا ، يغنى ذلك إلى صور تتضمن أكبر قدر من التضاد في مظهرها ، مما يزعزع أكثر الرؤى اليومية ثباتا ، ويبحث في النفس توقعات مبهمة لاستنفذ ، تسم الصور السريالية بمسحة شعرية عميقة . وقد وجد السرياليون في أول الأمر نبعًا سخيا للصور في «اللا معقول» و «العقل الباطن» ويمتد أحلامه وهوساته وهداياته . وقد رحبت السريالية بالفوضى إلى «اللاوعي» ، ذلك الهزن الذي توجد فيه الأشياء في أكثر العلاقات غرابة وفجائية . وقد آلت السريالية على نفسها أن تعزل الصور النابعة من العقل الباطن على كل صور الحياة الروتينية اليومية وصفيها التي أصبحت لفرط ألقها - لاثير في النفس أى إحساس جالى . ويبدو إدوار الخراط في قصة «محطة السكة الحديد (٢)» بعد أن ارتق في أداة الوصف ، أكثر تسوة وعفوا ، فلقد عاد بطله في هذا القصة من سفر مجرد حاملا معه خاتم خطوبته إلى زميلة له في المكعب ، لكنه يكشف وهو ماض إلى فرجة في سور المحطة يخرج منه بعد دقيقتين إلى شوارع الإسكندرية كعادته ، بدل الطريق الطويل إلى باب الخروج ، يكتشف أنه قد فقد خاتم الخطوبة ، ذلك الشيء الصغير الذى سيمكنه من الالتقاء والارتباط والى ليعود أدرجه ليبعث عن الخاتم في هدأة المحطة ذات الجمر المهدد الموقد ، ويبرول إلى حيث يقف قطار الذى كان يركبه ، وقد وقف بين العديد من القطارات التى لاتتميز بعضها عن الآخر ، وتزل قدمه ويشتر ويقع إلى الأمام دفعة واحدة بين القصبان .

ويسقط بين كتل اللحم المقطع بفعل عجلات القطارات المذاهية الآتية على القصبان الالامه . بين أشلاء متورة مرمية على القصبان ، حيث حس اللحم الإنسانى المظهور المبوب معا . عضلات بطون وأطراف سيقان متورة وأذرع بقية متشابكة باردة ، هالدة ، لكن فيها مع ذلك أبدا ، روح لا يحطه القلب أبدا ، روح التلاصق بأجساد ميتة ، بأجساد المحارم الميتة ...» .

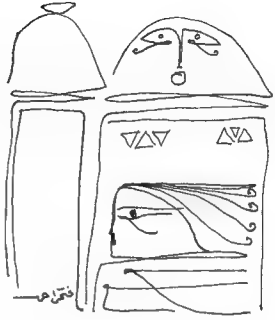
إن البطل - في هذه القصة لا يتخطى فحسب بين جموع لا تعرف ولا تأبه له - كما كان الحال في قصة «محطة السكة الحديد (١)» بل يتخطى بين جثث هرمتها عجلات القطارات . شقتها طولا وعرضا

ومضت عنها ، متراكمة بعضها فوق بعض ، مرتاحة في نوم الزمالة الأخيرة والبطل - هذه القصة الثانية يجده يفقد شيئا . أما في القصة الأولى «محطة السكة الحديد (١)» فلم يفقد شيئا ، بل لم يؤد عملا كان يجب أن يفعله . أما في القصة الثانية «محطة السكة الحديد (٢)» فقد قام بأداء العمل المطلوب بليلو السعادة والارتباط بمن يجب . أخضر خاتم الزفاف ، لكنه يفسح منه . ربما سرق منه أو ربما سقط منه . الخطأ في جانبه يكاد يكون معدوما . ومع ذلك ينتهي مصيره إلى ما هو أبشع من مصير زميله في القصة الأولى ، يرتبط «وجهه ويدها وصدره» مرة بعد مرة بلا انتهاء ، يسور لاعدو منه ، من الأشلاء النظيفه النقية الشاحبة ، كأنه يراه في الضمة . لم تمد هناك إلا هذه الدورة المتكررة من الانصاف بهذه الجثث والانفصال عنها ، جثث أخوته ، جثته وهى تتخابل له تحت السماء لسيحة «مقطعة ولكنها مرتبة

ويبنى إدوار الخراط قصته «محطة السكة الحديد» بالانزلاق إلى صورة قد تكون تعبيري ، لما تنطوى عليه من احتجاج على سلب الإنسان حقه المشروع في السعادة والتواصل بالآخرين . سواء كان هذا السبب بفعل اجتماعي ممثل في الزحام الضاسع بالقطار ، أو بفعل لامتليل له سوى التلذذ الذى كان لدى أهله الإغريق في مناوأة البشر القانين في سعيهم إلى نيل مطلب السعادة . ولكن هذه الصورة التى تختتم بها قصة «محطة السكة الحديد ٢» يمكن أن تكون صورة سريالية أيضا ، بل هى صورة سريالية ، لو شئت اللعة ، وذلك لفجائيتها وغرابتها التى لاتترك للقارىء . أن يتلفظ أنفاسه من فرط انتباهه بها . ففي صورة سقوط من يبحث عن خاتم خطوبته الضال - بين زحام من الأشلاء البشرية التى قطعنها عجلات القطارات الرائعة الغادية على قضبانها الالامه - من الغرابة والمباغتة ما يحقق في النفس «صدمة» الانتفال الشرس الفجائى من عالم يرمى عادى ، عالم المحطات والقطارات المزدحمة إلى «عالم لا يرمى» غير عادى ، عالم الأشلاء المكسفة في ألفه (٣) .

وبعد أن كان إدوار الخراط يطوى الشخصية على نفسها في قصص مجموعته الأولى ، وحيطان عالية ١٩٥٩ «ينحت في أعماقها ، أصبح - في مجموعة الثانية «ساعات الكبرياء» - يسطط الشخصية على الزجود كله . ولق هذا يقول إدوار الخراط :

« نجيل إلى أن الشخصية عندى هي الحدث ، بمعنى أن الأفعال التى تجري في هذا العالم لاتنتقل عن الشخصيات من الخارج ، ولاتبدو أن لها وجودا خارجيا مستقلا . إن الأفعال والأحداث تلبو في القصص السائدة كأنها ترتبط بالشخصيات ارتباطا فيه دائما نوع من الميكانيكية ، ومن ترتب الملوك على العلة ، من البناء الناتج عن إشارات نفسية أو اجتماعية ، أى أن هناك باستمرار لآل القصص وحدها بل في التصور الشائع للحياة نوعا من الصناعة وتتمسك التبرير المنطوق أو النفسى أو الاجتماعى بين مجموعتين منفصلتين . الأشخاص من ناحية والأفعال أو الأحداث من ناحية أخرى . إن الرواية مألوفة عندى مختلفة لاختلالا جنليا .. وليس صحيحا مألوفة أن القصص عندى هي قصص الذات أو الشخصية وحدها ، بل تصورى أن على القصص هو



وزوجته (حنونة) ، إلى مكان دفن بناته الثلاثة المتوفيات من خلال الحلم ، إلى مكان الطوبى النبىء المفتوح على الجرن ، إلى برج الحمام في النهاية ، وإطلال البطل منه على المرقع الحشن بنباتات الحلفاء الشائكة وتنوءات القبور المستطيلة الهضبة الظهور . هذا الانتقال من مكان إلى مكان هو عصب الحركة في قصة «البرج القديم» وبعد أن كان «التطور» في القصة التقليدية يتم عن طريق حركة أحداث أصبح التطور في قصص إيدوار الخراط «حركة مكانية» وربما ذكرنا هذه الحركة المكانية من بعض النواحي بتلك الحركة المكانية في رواية «ميفيل يطور» و«التعديل» أو «التحول» la modification حيث نجد البطل ينتقل من باريس التي يخلف فيها زوجته وراهه ماضيا إلى روما حيث عيشته بانتظاره ، ومن خلال هذا التحول من مكان إلى مكان تجرى رواية الحب المتحول من امرأة إلى أخرى .

وكثيرا ما يتكون الصور التي يبدق إيدوار الخراط في نقلها ووصفها عيالات أو ذكريات أو أحلام نوم أو يقظة ، تسرب أو تتدفق إلى اللحظة الواقعية الحاضرة التي يوجد بها البطل ، فربط بين ماضيه وربما ماضيه الموهل في القدم وبين حاضرة المروى عنه ، كما في هذه الذكرى التي تغفر لنا ذنوبنا نوما في القصة التي تحمل اسمه مجموعة «حيطان عالية» . وكثيرا ما تتصف هذه الصور الداخلية بشيء لا بأس به من الغامض والاحتال . ولكنها كثيرا ما تأخذ مرة متأكدة غير مكتملة إلى بحيلة البطل وفكرته ، يترك عليها الوقت الطويل آثاره .

ولئن كان فن إيدوار الخراط القصصي قد بدأ مستمدا على هذا الصورة الداخلية فإنه قد تطور حتى بلغ في قصصه «البرج القديم» و«السكة الحديدية» و«جرح مفوح» إلى نوع آخر من الصور هو الصورة الخارجية المشربة بمحنة البطل . هل أن الصور الخارجية وإن كانت مشربة بحالة البطل وروحه ، تتراوح موضوعيات بمدى قدرة البطل في الاستحواذ عليها ، فعندما يصيب البطل محنة في كرسى أو مضعدة فإن صورة هذا الشيء الخارجي تبدو مشربة بعلائقه بالبطل ، أما إذا كان الحديث عن الطبيعة والوجود وماشاكل ذلك فإن قدرة الاستحواذ تتضاءل فيبدو ذلك الخارج صلابا مقربا إزاء البطل .

وقد تطور الوصف أيضا عند إيدوار الخراط من مجرد استخدام فقرات رمزية مثل التطور التي تصف فراشة تصطدم بالمصباح المتبرق في غرفة هدى وتتساقط في كروب للماء لتلج سطح الماء برهة ثم تنفلق أنفاسها ، وذلك كي يعطى لنا إيحاء رمزية إلى بطله القصة ذاتها - تطور الوصف عند إيدوار الخراط فأصبحت القصة كلها بناء فنيا مواركا لواجب الوصف ومورقا إليه وبذلك صار الصل الفنى كله رمزا لا هوأ كرمز لما كانت ترمز إليه الفقرات الوصفية الخرجية من قبل . ولذلك نقل أهمية الحدث الذي يشتمل في حكايات جزلية ليصبح الصل القصصى كيانا ، من خلق المؤلف وإبداعه ، ولكن فيه ماق الوجود من لغز كبير ، يبقى البطل بحثا عن كنهه ، مثلا في قصص «البرج القديم» و«جرح مفوح» و«الطوارخ» حيث يبدو البطل في القصص الثلاثة مثل جبر سرى ، يبحث عن قاتل لأبنتى إليه ، وإن تجلت لهبته جريته مائلة أمامه وفي النهاية نجد البطل في قصة «جرح مفوح» ينفذ أماته وفي قصة «البرج القديم»

عالم الشخصية التي هي ، في نفس الوقت ، حدث متغير ومتطور معا ، لانقسام بينها .

ويجدر أن نلتفت من هذه الأقوال عدم الانقسام بين العالم الداخلي (الشخصية) والعالم الخارجي (الأحداث) وامتزاج كل منهما في الآخر ، ورفض الصنعة والربط الميكانيكي بين الأشخاص والأفعال ، وهو مانمسه بجلاء في «ساعات الكبرياء» فإن العالمين الداخلي والخارجي ليس أحدهما غريبا عن الآخر ، بل يتصل به في التهام ووحدة بين الذاتي والموضوعي ، لأن الحقيقة ليست من عالم غريب منفصل عن الإنسان ، بل هي «حقيقة إنسانية» في البداية والنهاية . ولذلك لم يعد المكان عند إيدوار الخراط مجرد ديكور تتحرك في إطاره الأشخاص . بل أصبح امتدادا للشخصية ، وأصبحت تكتمل بالإطار المكاني الذي تتحرك فيه ، فتتمثل في الشخصية عشرات الاهتزازات التي تعود فتعكس على الوجود ألوانها وصفيها بل تخلق الشخصية في بعض الأحيان أماكن خاصة بها ، كما في حلم حور الزهرة والسراية المنكسة على مباحها في «البرج القديم» ، وكما في حلم اليقظة الذي يجد فيه مدرس الرياضيات نفسه بداخل إطار مكاني من ماء «يرتفع فوقه حتى يصل إلى السماء» وهو نائم على رمل القاع ، ملق على أرض البحر تطره أمواج هائلة شاهقة تحيط به ، وتتأيل بجمرها المال الكبير فوقه ، دون نقل⁽¹⁾ .

وقد لاحظ كثير من النقاد - منهم لوفليك جانليه - أن نتائج الأمكنة من خلال الوصف قد أصبح مرجعا للقاص الحديث ، يفرغ فيه رؤيته القصصية . وقد تعرض المكان لما تعرض له الزمن من قبل ، فكلا تدخلت الأزمان في المونولوج الداخلي ، تتداخل الأماكن في القصة الحديثة ولكن مجرد الاهتمام ببناء الإطار المكاني في القصة والاعتداد عليه كدعامة من دعائم العمل القصصى ، وهو مآزاه عند إيدوار الخراط ، يوضح لنا تقدم الفن القصصى عنده . وفي «البرج القديم» على الأخص يجب أن نضع في الاعتبار سريان القصة انتقالا من المدة المضيئة الدافئة ، مثل بطل مركب في النيل ليلا ، إلى غرفة (وقاد قانوس)

بطبعه . حتى يضحي الزمان والمكان رأسين لغول واحد : « كان ضوء التيون أبيض صافيا ، لبة فلورنت مستديرة معلقة في منتصف السقف تغمر الغرفة بضوء بارد يزيد الإحساس بعري الجدران والسقف ، ويؤدي اختيار الضوء الأبيض الغرض المستهدف ، وهو إدراك الإحساس الملمس فلأبيض ليس لونا على الإطلاق ، إنه الصفر بين الألوان ، إنه معادل للخواء .

ولكن هل يستطيع البطلان غير الانتظار بعد أن جاءا إلى هنا ؟ يقول الرجل :

« أنت تعتقدين أنه يمكنك أن تنهضي هكذا ببساطة . إذا كانت لديك الشجاعة الحقيقية ، لأن تنهضي قبل أن تأتي » وتقول له رفيفة « اذا أردت أن أذهب سوف أذهب » لكنها لاتتأخر المكان أبداً وتستمر في الانتظار . فالرجل الاختياري ليس بالأمر السهل حتى لو تظاهر الإنسان بغير ذلك . إنه المآزق الذي وضع الإنسان الحديث نفسه فيه . وصار هذا المآزق سبب تعاسته وضراوته ، دون أن يكون قادرا على أن يتزل السلم وينجو بجلده .

وبكل هدوء ، يشجد ضياء الشرقاوى خياله ، وباله من خيال خصب بعيد الأغوار ، خيال كايوس مؤرق ، يترجم ما في أحقاد الإنسان المعاصر من رعب بعد أن وصل إلى طريقه المسدود ، ويصف لنا جوهر الأنسنة .

« إنك لاتستطيع أن تذهب بعد أن جئت . مكتوب عليك الهلاك لو سولت لك نفسك التزل من حيث أتيت . أما إذا بقيت فليس أمامك سوى الابتداء »

« الكذب هو قنونا ، وهو ما يجب »

« ربما المصدر الداخلي معطل الآن ، وهو كثير المعطل ، بل مؤكد أنه معطل الآن . ستقولين سأهبط على قدمي ثلاثة ولتلاين طابقا . هـ ستقولين ذلك ولاشك ولاتعريفين مامعنى الطوابق العلوية ، ولاتعرفين ما وراء الأبواب الكثيرة المعلقة . . »

ولقد لبب ضياء الشرقاوى « بالأدوار العلوية » على أكثر من مستوى ، فهناك مستوى الصورة ، ومستوى الفكرة ، ومستوى الوعي والنبوة ، وقد جعل كل ذلك من الأدوار العلوية رمزا مفتوحا روعى فيه الإيهام وعدم الانضباط .

وقد بُني « الممار القوي » لرواية « مأساة العصر الجميل » على « نفي مستمر » ف يرى الرجل يقول عن المرأة المعجوز ساكنة الغرفة الداخلية « سوف تدمعين من حيلما حينما تربتها » ثم يقول « ابعدى مراكب عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة منعكسة عليها فجأة » . وفي موضع آخر يقول الرجل عن المعجوز « إنها لاتدرك شيئا » ثم يقول « إنها لاتدرك كل شيء » ولكن « ثم يعود فيقول « إنها بلهاء » ومن قبل يقول « عشرات الستين من الصمت علمنا لغة أخرى غير التي نترن بها . » وبهذا النفي المستمر يضحي اليقين مهترا . كل شيء غير مؤكد . ويصير الوجود مزعزعا . يقول الرجل إنه ليس بمكان في غرفة شاهقة الارتفاع منزلة كهذه أن تعرف ما إذا كنا بالهناز أو الليل . لقد ركذ الزمان الإنساني .

تستبد به دهشة مشربة بحجة لا يره منها . أما في قصة « في الشوارع » فيستلم البطل - في النهاية للوحش القاتل مثلا استسلم بطل « قهسية » كالكاف لجلاده ومثلا استسلم بيراميه للقاتل الحق في مسرحية يونيسكو « قاتل بلا أجر » .

— ٨ —

وننتقل الآن الى نموذج باهر لتأثير الآداب الأوربية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا في السبعينات . وهذا الخروج يشتمل في قصص وروايات أدبنا الراحل ضياء الشرقاوى ، ونذكر على ذلك بقصته الطويلة « مأساة العصر الجميل » التي تعتبر درة فريدة في جبين أدبنا المعاصر . ولنتابع هذه الرواية القصيرة في تفاصيلها .

غرفة بالطابق الثالث في حارة بمدينة ما ، أي مدينة لا يهم ، فاللذن كلها سواء . بالغرفة شخصان ، رجل وامرأة ، يتحاوران حوارا هو مادة العمل الروائي كله ، وعلينا أن نلتقط خيوط هذا الحوار حتى نتبين ملامح القصة وجوهرها وإن كان من المتعذر التقاط هذا الخيوط كلها ، فقد نسج العمل بحيث لا يوصل إلى معنى محدد أو نهاية محدودة . لقد اقتصر العمل على أن يوحى بمحاذق ، لا يبيها أن تكون متضاربة . والمهدف المبني من مثل هذه الأعمال إيقاف أحاسيس نائمة في الأحاقق تحت ركام الحياة اليومية ، وإثارة كوامن من الفلق الميم والغرد الفاض على كل شيء ، وربما على لاشيء أيضا .

وتقوم مأساة العصر الجميل على شخصيتين حاضرتين تذكرنا بكثير من الأعمال المسرحية التي تقوم على بطلي متحاورين أو متبارزين ، مثل « رقصة الموت » لسرينج أو « في انتظار جودو » لبيكيت أو « الحامدان » لجينيه . ويستخدم ضياء الشرقاوى بعض الأساليب المسرحية في بناء عمله الروائي . فضلا عن الحوار الممتد بطول الرواية ، تبدو بعض الفقرات كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذي لائتبر على مدى هذه الرواية القصيرة المؤلفة من ثلاثة أجزاء ، هي « على هامش العصر الجميل » و « فصل في الجحيم » و « أفراح الجسد » ، مما يورهم أيضا أننا إزاء مسرحية من ثلاثة فصول ، وأهم من ذلك كله أن يظل القصة بشخصان - في بعض اللحظات - شخصية ثالثة لاتظهر على المسرح وقد لا يكون لها وجود أصلا ، ومحاو لا ن تجسد هذه الشخصية والإيهام بوجودها .

رجل وامرأة صعدا إلى تلك الغرفة الشاهقة للقاء ما . وهما في انتظار من صعدا للقاءه . من ينتظرون ؟ لائتبر أن نفقد الانجام مؤقتا بمن ينتظرون ، ويؤزقنا الانتظار ذاته ، ونصبح - بدورنا - أسرى ذلك الحيز الزماني الذي تشغله ألمان من الكلمات ، « لائمكنني أن أنظر » ، لم يكن على أن أنظر كل هذه اللدة . « كان يجب ألا ألق في هذه اللدة » ، تعريف أنني لأخضعك » ولكن « أي حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة ولتلاين طابقا لا يد أن يشعر بالدوار » . « كنت أعقد أننا ستقابلها فعلا » . « أسكت . اضلي هذا النور المين . أوجرك » . « لائاللة . فلذا كنت قد قررت أن تبقى سوف تبقى وأن نستطيع الذهاب » ليس نمة مفران من الانتظار . ويعزى الانتظار في حيز مكاني بعيد ضياء الشرقاوى إلى وصف محتوياتها ، فالزمان يحتاج إلى ديكور يشتمل في مكان يتطبع

وأعمال التسلية الطويلة . وبعد إلى مكان لمدل في أعماقنا فيضط عليه ليتبنا إليه حتى لا نستغرق في نسيانه وننسى عده وجوده . ويقف ضياء الشرقاوى بذلك في وصف الكتاب الجادين الذين أبوا على أنفسهم أن يصوروا الفصح على أنه الجمال بذاته . والدماة على أنها أرق مدارج الوسامة . إنه يزيل المساسيح من وجهه الإنسان فتبدو البثور والبقع الحمراء . ولذلك نسمي المرأة في الرواية تصرخ «أطفئ هذا النور للعين» ولهذا أيضا كان الجردول والفضلات والروائح الكريهة من العناصر الأساسية في عوالم هذه العزقة الإنسانية .

ويبدو ضياء الشرقاوى في «مأساة العصر الجميل» وفي كثير من قصصه⁽⁴⁾ متأثرا بفروانز كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصيات روايته وسامبيا . شخصيات غامضة ، موحية ، هلامية . متغيرة . لا يمكن تحديدها أو الإسهال بها . تجعل القارئ على الدوام متحفرا لا لتقاطعا والتثبت منها دونما نهاية . وكل ذلك من خلال ينبوع من الحوار المتدفق الساخن الذي لا يهدأ له قرار ولا يفتح غليل للنطق . لأن النطق العقلي لا يؤبه به في العمل الأدبي ، إذ يتقزم هذا العمل على منطق من نوع خاص . منطق فني له مبررات واعتبارات الخاصة . إننا - في هذا العمل الأدبي - لا نتكلم لغة المال والتجارة والبورصة ، تلك اللغة النفعية التي تستبد بالأنسة والفقول وإنما نتكلم لغة الروح ، بكل طوقها ونكهتها وإيحائاتها وألوانها وطعورها وأصواتها وأبهاؤها الخمدية والرمزية ، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار والغوامض ، لغة الكواكيب والأحلام والرؤى . الملوثة فيها ليست مدانة ، والإيغال في الحبال إلى حد الشطط ليس خطيئة . ولهذا فنحن لا نطلب أن نفهم فيها نفعيا بل أن نحس ومائة الكلمات ومعناها النفاذ وتأثيرها الموحى .

٩ -

وقد حفلت قصص سكينه فؤاد ، خصوصا في مجموعتها القصصية الثانية «ملف قهصية حب» بتوترات عنيفة . وصور جبالية صارخة مثل عتقاء شوحاء خرافية بألف جناح ومليون في نفث يجمعها أسود ملتها . وتكن قوة هذه القصص في أنها قصص ملاعة مضطربة ، متعدي ، فأدب سكينه فؤاد القصصية أدب ذو حيوية ضخمة . وليس ثمرة لحقة فيه من الرولة الصعبة . الإيقاع سريع جنوني ، يمسك بمنجلك ويحركك معه . تنسى كل شيء ، وتروح مع التيار المتدفق في قصص سكينه فؤاد ، تحاول أن تثبت بكروسك أو بمنطقك ، فتجد أن كل وشائجك بما هو مألف مطلق قد تشتتت ، ومضيت تلتفت في مهب ربح عاتية . إنك في الواقع نحيا في دوامة من الكلمات والتراكيب والرؤى - والمونولوجات ، ولاتلبث أن تستسلم للسحر الذي تنتهه هذه القصص . وتصبح منصرفة تماما لما . وهي في النهاية تعطيك تعريضا كبيرا من كل ما تخيلت وانصرفت عنه ، تعطيك متعة فنية مثل تلك التي نحس بها وأنت تترك لعبة من لعب المفاجآت المخطرة بالسيرك .

ويقتد قارئ سكينه فؤاد إحساسه بالزمن وإدراكه للمكان . فوق السطور «يسافر في قلب كحلث الليل» ولا يثير الليل سوى حلم . وقد نزل الليل في منتصف النهار الرمادي . أظلمت الدنيا ظلاما تجمع فيه كل ليل ولد على الأرض منذ دبت الحياة فيها ولم يعد الليل بسواده خارج

ولكن الرواية لاتلبث بعد ذلك أن تنبئ بأن ثمة زمنا يمضي شاء الرجل والمرأة أم أبينا كما في بداية الرواية «على هامش العصر الجميل في اليوم الرابع فاذا ما وصلنا إلى «أفراح الجسد» الجزء الثالث من هذه الرواية القصيرة الموحية فنحن في اليوم السادس ، وساعة الفجر على وجه التحديد نحس المرأة ببرودة الفجر تنفذ خلال الزجاج ، تبلل جسدها فتسرى ارتعاشا في أطرافها .

الزمن إذن يسير أرضنا أو لم نرد . ولكن ماذا يحدث في هذا الزمن الذي يسير حتما ؟ «تخيل أنك تقرأين هذه الجريدة للمرة الأولى ، فتستجدين نفسك تقريبا فضلا للمرة الأولى . ستقرئين نفس الحوادث بنفس الشغف ونفس الاستمتاع ، مجرد أن تتخيل أن نفس الشيء حدث بنفس الشكل آلاف المرات . ولن تفقدني الإحساس بالاستمتاع الأولى . يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا . حاول ، بصديق فتستجدين نفسك أمام الحلال الأولى . بكل صفاء وروابطه وبقبحه . وسوف تتبين أن لاشيء يحدث في العالم في حقيقة الأمر . وأن الذي قرأته مرة للمرة الأولى وظللت تعيدني قراءته مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل قد فقد زيفه الأول ، وفي كل قراءة جديدة ينحول إلى حقيقة صافية كأنها تحدث أمامك ، كأنها حدثت أمامك ، وصرت تعريين تماما ما سيحدث ، خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه أثناء القراءة ، وتفتدين ذاكرتك اليومية المبذلة . وتشكل هذه الذاكرة بشكل هذه الأحداث فقط قصير ذاكرة أكثر حضورا من الحاضر ولاغير من ذلك وإذا لم يحدث ذلك في اليوم الرابع فستحتاجين ليوم عاشر أو سابع أو عاشر عاشر تحاول ذلك .

ولنلاحظ هنا عنصر العدد أو التتابع الذي لايفلت منه المرح على لو أصبح الزمن بركة راكمة . على أن الذي يحسر بنا أن نلاحظه أيضا ونقف عنده وقفة متأنية حتى نقدر فن ضياء الشرقاوى حق التقدير هو تلك الذاكرة التي يجمدنا عنها في قصته . هذه الذاكرة المصرية التي تتشكل بشكل الأحداث فقط ، دون أن يكون ثمة ما يحدث على مستوى الجهر الإنساني ، هي ذاكرة أشرطة التسجيل والإسطوانات والأفلام ، فيها يحدث نفس الشيء ، بنفس الشكل آلاف المرات . يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محددا واحدا . ونصبح بهذه الذاكرة أمام الحلال والأولى بكل صفاء وروابطه وبقبحه .

قليل جدا من أجهاتا أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوى . ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية منتظما على كتابات رفاقه . لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التي ألفها واستخدم أسلوبا متميزا ، لا يمكن اعتباره اعتادا لتقاليد سابقة في أدبنا بلقمر ما يعتبر كسرا لهذه التقاليد ، ويجعلها في التجربة الأدبية وابتكارا مصدره قراءة الآداب الأوروبية مترجمة إلى العربية . وقد كان ضياء الشرقاوى من أكثر أدبائنا اطلاعا على هذه التجارب . وكانت له حاسة تقليدية ممتازة وانصف باستغلال الرأي جعله يكتب بعضاً من الدراسات الأدبية التي أثبت رسوخ قدمه في مجال الأدب ذواقه وعمارسا .

ويوصلنا أدبنا الراحل ضياء الشرقاوى بقصته «مأساة العصر الجميل» إلى حد الإيلاام والربح . إنه يترك أدب الملاحظات الناعمة ،

فن القصة المصرية. ومنظورها للحقيقة يتميز بإعلاء الحياة الداخلية للإنسان على عاله الخارجي. وتقول إحدى بطلانها «والمات الحياة حيا» والواقع ضبابي. لاشيء اكملت ملاحه... كل الأشياء مرسومة بأنوار مالية ظالمة. »

١٠ -

ويؤكد رأفت سليم في العديد من قصصه قدرته على أن يبتعد «أساطير صصرية» مستمدة من معاناة الحياة اليومية. وينتج في هذا السبيل إلى أن يصعد بالتفاصيل إلى مستوى رموز تنبض بحرارة لافتة، وتنحرف في كثير من قصصه من «واقع عجز» إلى «واقع سحري» يتأرجح بين الحضور والحلم، بأسلوب يصل في بعض الأحيان إلى أن يكون خاصا به تماما..

ويمكننا أن نترجم تطوراً في فن رأفت سليم القصصى، فقد تحول من «التعبير المباشر» ضيق الإطار، محدود الأفق، كما بدأ في قصصه الأولى مثل قصة «الاحتظار» إلى «التعبير غير المباشر» الذى مكنته أن يوسع إطار رؤيته القصصية، فأصبحت أكثر ثراء وإبداع.

ويصل رأفت سليم الطبيعة في قصصه تشاطر البطل عواطفه، وتعبير عما يجتلي في أعماه. فن قصة «فارس الشوارع الضيقة» نجد العاصفة والبحر والليل امتداداً لروح «رستم» وانكاساً لها، وذلك دون تصنع أو تكلف. ويضم جو رمزي كابوسي على المدينة المواجهة للبحر، المترفة للعدو أبداً. وتتردد الشوارع الضيقة المتوازية كفوهات بنادق مسمومة إلى البحر، تتزايد ضيقاً كلما اقتربنا من نهاية القصة، وذلك تبعاً لانسداد قلب البطل، وهو ذاهب إلى البلد بعد أن أبلغه الغريب الذى خاب في الظلمات أن اخته ماتت وهى تضع مولودها «قريب المساء» وأن الأهل ينتظرونه هناك «مع الصباح».

ويعد رأفت سليم في قصصه إلى التجريد، فأغلب شخصوه لا تحمل أسماء، وليس لها ملامح ثابتة، ولا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية، فمن لا تعرف شيئاً عن تاريخ ميلادها أو وضعها الاجتماعي أو الطبقة التى تنتمى إليها أو ماضيا الأسرى أو المهنة التى تبتهجها. إن لدى رأفت سليم شخصية واحدة لا تتغير هى «الإنسان» الذى يصل في بعض لحظات التجريد إلى ما يمكن أن نسميه «اللاشخصية» أو الشخصية «الضد». وليست شخصيات رأفت سليم أبطلاقاً بمعنى الكلمة، فهى لا تظهر إرادة في وجه الوجود، ولا تشعل عزيمة في وجه الصعاب حتى لو تكسرت هذه الشخصيات في النهاية. وإنما هى ورقة ذائبة في عصف الوجود تدورها ربح مكسبة، وسطام تتقاذفها الأمواج، ولكن هذا الخطام، وهذه الورقة الذائبة، تحكى على مستوى الفج «حكاية الإنسان» أو إن شئت الدقة تحكى «فصلاً» من حكاية الإنسان، كما تحكى شلونة من قماش عثر عليه في مقبرة قديمة عن حضارة الخفية التى تنتمى إليها. وهذا شأن شخصيات رأفت سليم، فهى في أغلبها شخصيات هائلة، تحكى قصتها بعد أن أضناها التعب. ولم يقصد القصص بهذه الشخص الحبيطة أن تكون «انزيمية» بل قصد بها أن تكون مثيرة من هذا العمر أبلغ تمثيل. فالإنجازات التكنولوجية جلت

القارىء، بل انتقل كل شيء إلى أعماق القلب. إنها قصص تعبيرية مليئة بالقلق وعدم الاستقرار والمزاج السوداوى والصور الشاحطة والروضة في تجاوز الواقع وتعبده. ويأتى جمال هذه القصص من الرغبة الحياشية إلى التعبد، وتشوق إلى ليل أكثر سودا ولعانا، وشموس أكثر دفئا، وجمال أكثر جلالا، ولو كان وحشيا متنبها، وهى فعلا ونحوية الحياة من الليل والظلام سكبها في لحظة واحدة «وتبدو سكبنة فؤاد متجملة في إنهاء قصصها، كما لو كانت نمة قوة خفية تطاردها وتلمسها بسوطها: فجمعت ملايين الإبر الهوائية في إبرة واحدة قلبت الرؤوس وفصحت عظام الجمعية، وأسكنت العاصفة في كل رأس» مثل هذه العبارات والصور التى تدلها سكبنة فؤاد في قصصها ليست مجرد عبارات مصنوعة، بل هى تعبير عن «حالة نفس» ولهذا فهى لاتأتى جوفاء شاحبة، بل يتلقاها القارىء مفعمة بشحنة إنسانية قوية تنبهر ألوانا وأصواتا.

ويمكن أن نقول عن قصص «ملف قضية جب» بل عن قصص سكبنة فؤاد كلها، كما بدأت أيضا في مجموعتها الأولى «حكاية السيدة س» وفى مجموعتها الثالثة «ليلة القبض على فاطمة» إنها تحكى عن امرأة في عالم المدينة صاحب المشحون المتوتر. كل شيء في هذا العالم اليومى مريبك، ضابط يورث الجبنون، مبرع إلى حد رهيب. ليس نمة لحظة تروق. هذا عالم سكبنة فؤاد الذى يحمل على صفحات قصصها. أما بطلها فهو عالم المدينة الأعطوبى، مصاص الدماء الذى لا يورث إلا الهلاك والشقاء يستنزف عرقه ودمه وحياته كلها. وماذابقى له؟ السؤال؟ «الليل من خصوصياتى. الليل أنعاشى فيه الحيات» وإن ليل المدينة عالم من المقابر الحديثة، تغضى إلى الجنون أو إلى الموت. ونساء سكبنة فؤاد في عزلة تامة، لشدة هربهن، حتى عندما يجارسن الحب، يجارسنه بلا إحساس. إيهن يفكرن في سناتى الفد. بل وراحات سكبنة فؤاد الصغيرات القادمات مضطرات إلى المدينة، سميا وراء الرزق، يثر قبل أن يولدن، وذلك مثل صباح في قصة «الموت بلا ميلاد» حيث تقول: وأنا مت ولم أولد بعد. سأبحث عن مكان البطاقات وأشري اسمها ولسانين وناسا. طوال عمري أحلم بأشياء فى. أحلم وحيون مفرحة، سأزول وأزهر في قلب المدينة» هذا التوق إلى الاستعواء، هذا الطعن إلى أن تكون للمرء أشياء كثيرة، هو حمى المدينة، بل هو إن شئت الدقة - سمها الزعاف.

المدينة - إذن - هى الموضوع والبطل في قصص سكبنة فؤاد. وها هى تختتم قصص مجموعتها «ملف قضية جب» بظباب توجهه إلى المدينة فتعرب:

أسألك أيتها المدينة الكبيرة، كيف تستأصلين قلونا العلية، وتزعين هذه القلوب الملية؟ لماذا تفتلى جدرانك بالأفئدة، وكل الناس وراء الأفئدة. من بعيدنا بشرنا لا نضيق ولا يضيقي؟.

وقد كانت صفحات مجموعتها محاولة لطرح هذه التساؤلات، ولا تنطى قصصها حوللا ولا تنصمن لحظة تنوير واحدة. إنها تاقى بك في «بر» وتغشى وتكتب وتكتب وتكتب صراخا من أعماق بئر، وفى أنفصل لحظاتها تكتب «نوحا» من أعماق البئر. قصصها نماذج ليلية للتعبيرية في

يقطه بطل قصة «القلب عصفور وحيد» كي يرتاح فتتظلم الدنيا ويحتاجها البرود ويتزايد الصبر والنجس. وفي قصة «رحلة العروسة السعيدة» سبق بزوجة هي امرأة من لحم ولكنها - أيضا - ليست من لحم. إنها الإنجاب وليست للإنجاب. إنها عزاء الزوج وتعدله بما يجعل اللقاء الذي يجرى في «البيت المترب» بين الزوجة وزوجها المأند من رحلة طويلة مثيرة للخيال موحيا بالعديد من المالح والرموز. وفي قصة «سقوط طائر عصفور» نلتقي بشخصية مصابة بتوهم من «الغية» النفسية فهو لا يستطيع أن يلتقي بحسد العالم الخارجي، رغم كل مافي ذلك الشخص من «أناقة ووسامة، فزاه ينسحب إلى عالم داخلي، يحيا فيه بأحلام ينفقه مع ترق شديد إلى الخروج، لكنه مُحبط، يدب فيه الخوف، ويتسلل هذا الخوف إلى فثاته أيضا. وعلى ضوء هذه الأحاسيس الشيقية تتلون جزئيات القصة حتى تنتهي بسقوط الطائر من على عتقا في بئر السمل. فيتناثر الرماد شتيا لاثبت أن تدوسه الأقدام، بينما ينبت من الداخل صوت بكاء الفتاة.

- ١١ -

وقد أتت المؤثرات الأوربية إلى الرواية المصرية بموضوع جديد للغاية هو موضوع الخيال العلمي. وقد برز في هذا المقام القصص نهاد شريف الذي راح يثير أدبنا بالعديد من أعماله القصصية. وبعد أن قدم روايته «قاهر الزمن» (عام ١٩٧٢)، قدم مجموعته القصصية «ولم في بأمركم» (عام ١٩٧٤) ثم صدرت روايته الثانية «سكان العالم الثاني». وقد استطاع نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية أن يحقق التوازن المطلوب بين العلوم العلمية والصياغة الأدبية. فلم يجز العلم على الفن. ولم يبط الفن إلى درك الأكاذيب المحلوة. ومن خلال علاقات إنسانية دائمة تسري الفروض العلمية، ويكشف النص الأدبي بشجن شاعري يذوب فيه جفاف المادة المقدمة.

ووجد الإنسان للتغلب على مشكلة الموت وإطالة الحياة من هموم نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية وهذه محاولات الفكرور حلم صبورون في رواية «قاهر الزمن» شاهد على ذلك وتحلث المؤلف كثيرا عن تروق الإنسان إلى إطالة عمره بأن يحيا الأزمان التي يريداه وذلك بعمليات التبريد لسنوات طويلة. ويدعو نهاد شريف إلى السلام. ويجعل من أسلمة الدمار النووي وعجزها. وقد روعه أن قلة ضئيلة من العلماء في العالم يعملون حقا من أجل السلام وخدمة البشرية. فتخيل جماعة عظماء من العلماء لتجأ إلى قاع المحيط تتخذ منهجوها للدفاع عن الإنسانية وحمايتها، وأقام على هذا الخيال العلمي الإنساني روايته الحديثة «سكان العالم الثاني».

وتقودنا كتابات نهاد شريف الروائية والقصصية إلى «المجهول»، خصوصا عندما يسعى الإنسان إلى فضا أنفازه. ومن هنا تلعب رواية الخيال العلمي بأبائنا، وتستحوذ على اهتمامنا كالكاتب - فيها - يجب أن يكون قادرا على أن ينفذ بصيرته إلى غرامض الوجود، يسبقا إلى طرح أسئلة واستجلاء إجابات لانطاب بأن تكون صحيحة، بل يكفي أن تكون محتملة الصحة. وقد أصبح نهاد شريف كاتب الرواية العلمية يبحث الدالب ومايقوفا له من حلس فني، يربجا من أبراج المراقبة، أو

إفئاع العالم الخارجي أسرع بكثير من الضجج الفنى للإنسان، وربما كان هذا هو ما أفضى إلى تصلعهما الداخل.

وتنتاب القارئ حيرة وهو يخوض في قصص رافت سلم. من أين يستمد رواه؟ كيف ترد إلى مجلته هذه الصور الخشنة الغريبة المنحذية المستثيرة التي يثي بها قصصه؟ إن أول ما لرؤى رافت سلم هو عقله الباطن، حيث نرقد الصور القديمة ممزقة مهوشة، ويتلاشى ما للمكان والزمان من معانٍ موضوعية محددة، فتتداخل وتتشابك وتتعدد. ويتلقى رافت سلم أثناء الكتابة شحنات دافقة من توترات نفسية محضة، تنسكب في بنائاته القصصية، ولا كيف يمكن أن يبر مثلا هذا التلاق المبهج من إحدى قصصه بين القاضي والصبي الذي قتل أمه، بكل فجائياته، وتعدياته؟ وكيف يمكن أن تنتفح الأذن على ذلك الحوار بين قاض عجوز وجثة صبي. وكيف يرقد الإنسان في النهاية هادئ، يدخل الساعي بغض الزراب من على رأس القاضي وكفيه وقدميه، ومن على المجة والمقاعد ثم يفلق الباب، ويغشى ليسود الصمت أرجاء المكان؟ لاشك أن الرؤية كلها داخلية. وليس ثمة قاض في الواقع أو جثة صبي قاتل، بل هناك نوع من «الحاكمة الداخلية» يجربها الإنسان لنفسه بنفسه في «محكمة الضمير» عن ماض عطن. فربل للحاضر من الماضي، إذ هو يلقي عليه بشبحه، فتضخم الظلمة على الحاضر وتذب في الأوصال العردة، «وخرن جوارب الصوف الثقيلة التي ترتفع حتى الفخذين». وفي «الصدر والبدلة الكاملة» يحس المرر بجسده مثل «قشة» إن الزمن غرل عثيف حتى». والذي يجعله كذلك - على مستوى الضمير - أن «الجميع يحملون بالقمر في وقت من الأوقات» و«الليل طويل جدا».

وعلى قارئ رافت سلم أن يضع في اعتباره أنه سيتلقى منه صورا معنومة في حبرة النفس مخرقة، مشربة بذاتية مفرقة. ولذلك سيحتاج القارئ إلى جهد أكبر كي يبرر المحورة، ويستخلص من الصور المقدمة إليه أجزاءها الثابتة، فيعبد إلى عملية إكمال وترجم. فالملطوب من القارئ - إذن - أن يترك حمولة السلبى ويقدم على تدوق إيجابي نشط، وذلك بأن يشارك، ويقدّر مشاركته تتحق متعة. وعلى قدر نجاحه في عمليات التخمين والاستخلاص يتوقف نجاح قصص رافت سلم ذاتا. وليس ذلك بقاصر على قصص هذا الأديب فحسب، بل إن الأمر يمتد إلى القصة الحديثة كلها، والأدب الحديث كله، بل الفن الحديث كله، فقد أصبح المتذوق مشاركا للفنان والأديب، ولم يعد مجرد متلق سلبي.

ويغلب الغموض أغلب قصص رافت سلم، حتى ليشطر القارئ إلى معاودة قراءتها برباه الفهم، لكنه لا يصل إلى ذلك فترداد حيرته. ويثني من القصص استطاع ينجح على النفس بجزن وقتل صهيون. ولعلب «الجسد الانثوي» دورا هاما في خضم تشاؤميات رافت سلم القائمة. بل يمكننا أن نعمم فنقول إن قصصه تدور حول محور واحد هو الجسد الانثوي الذي يكون أحيانا مصدرا للكوارث ونبعا للفصيح أيضا. يحتاجه القصص بوله وشيق تارة، ويصعب عليه غضبه كراهية تارة أخرى. وإذا ماهرب منه فلكي يعود يلتقي به، ويتردى بين أضفانه من جديد.

هوامش

- (١) في أعمال عمود عرض عبد الله القصصية بقدر النص القصصية - في كثير من الأحيان - إلى فقرات من حوار مسرحي يبدو مقبهاً، وبغض المؤلف ذلك تلكاً ليلجس بحسب نفسه في رواية «بوليس»
- (٢) تتبر الشخصيات التي صورها عبد المطلب قصاص سواح في مجموعة «بيت قصير القامة» وعلى الأخص قصة «ملا مبهلات كبيرة الحجم» شديدة الشبه بشخصيات يوسف الشاروق الصبورية.
- (٣) تلتقي ببعض الصور السريالية المتشابهة في قصص أديب ديباط يوسف القلق وعلى الأخص في قصة رقم ١ وقصة رقم ٢ من مجموعة بعنوان «تسع قصص» ويكتب المؤلف أحمد عبد الرزاق أبو العلا عن هذا القصص أنه «متفرع على ذاته في حجرة العكسية» لا زوجة له ولا أهل والأصحاب، ولا أي شيء سوى المسموم والمخوف الذي يعيش من اللا شيء وربما لشيء»
- (٤) قصة أمام البحر من ٨٧ من «حيطان عالية»
- (٥) في قصة «يوم وقع أسود التي يتحدث فيها الدكتور عبد الفتاح مكاوي من يوم وفاة شبيهه الشراقي، يستعيد ذكرياته القديمة عن الصديق الراحل فيقول: «أحفظني في الكلام عن كلاكما وكلاهما وتفاصيلهما الواقعية. فرقة بين الحلم الصادق البعيد وبين الكابوس، عن التوازن بين البقاء والنداء، بين التفاصيل والمخيال. بين الوعي للشيء في الأشياء والوعي المصطنع عليها. كلاكما عن ضرورة تأديب اللغة، فخرها وإعراس مكيرونها للشفعة من آفاق السنين بالإفراعات والتكليفات والمخاوفات، بالزواجر والفضج والظلم. ذكرنا فضل أيتا الطبيب صاحب القصاص والتقبل. وحسبك شعوره الجبار على واز العطف والفراسل والعلامات والصلوات. إنطقاً عن ضرورة العلم، على أن الأديب في عصرنا هو الأديب تمام لا الكسول التواكل على ضايق الغمر ورويات الخيال ومخيال الإنعلاجات. حلوه بنفله من كثرة القراءة في الظلم والجور، بحيث أن يظن عليه ونحس ذاته وراء لقبين الآخرين» (المجموعة القصصية «الحصان الأسمر» بروت على شوارع الأسفلت» - ١٩٨٠)

مركزاً من مراكز الاستطلاع، أو إن شئت أن نستعمل ألفاظاً من قاموس الرواية العلمية ذاته، فقد أصبح «راداراً بشرياً» وتحت له بهله الخاصة ألا يقتصر على أن يكون تاباً ذلولاً لرجل العلم، بل إنه توصل - بملكة الخيال العلمي - إلى تقديم «أعمال متجاوزة».

ولم يغفل نهاد شريف عن الطابع الاستشرافي للفن ففى يتزود من المعلومات العلمية بأحدثها، ويملك برؤى أدبية قادرة على أن تحتمل التصديق. ولا شك أن المؤثرات الأوروبية واضحة جلية على أدب نهاد شريف، منذ خطواته الأولى. وليس يستغرب أن يختلط في بعض أعماله أسلوب الرواية البوليسية بأسلوب الرواية العلمية، فقد صارت الرواية العلمية هي الرواية البوليسية لدى الكثير من القراء في أوروبا وأمريكا. وأصبحت الرواية العلمية أداة التزول بالمعلوم إلى رجل الشارع، فتستقيم الحقائق في ملققة من السكر للذئاب. وأضحى مألوفاً أن تلتقي في كتابات نهاد شريف بمثل هذه الأشياء: العيون المغناطيسية، الأذن الالكترونية، خريطة النجوم، لوحة القياس الراداري. ولا شك أن التفاه ذهن القارئ بمثل هذه المعلومات يجعله أشد ألفة بالمصير التكنولوجي المتقدم الذي نسير إليه شتاً أم أبناً.

وقد حفلت أعمال نهاد شريف، أيضاً، بأوصاف لأماكن جديدة في أدبنا، مثل مراكز الأبحاث، ومعامل الاختبار والصواريخ، والمصحات المتقدمة جداً، مثل مصحات التبريد، كما في القصة «الهجرة إلى المستقبل» أما في رواية «سكان العالم الثاني» فقد تنير الديكور كله، وصرفنا غيا يوجدها وحاسنا وفكرنا في عالم سريالي تماماً، وإن كان عالماً حقيقياً بقدر ما في الحقيقة الطلية ذاتها من غرابة.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتقداً
تصدر كل ١٥ يوم «نصف شهرية»
رئيس التحرير د. رشاد رشيد

الثقافة

المصرية • الأممية • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبد العزيز الدوفى

القصص

مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادي القصص
بال تعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. محمد أباطحة

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن مجلس الأمل للثقافة «لجنة المسرح»
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سمير سمات

فصول

مجلة النقد الأدبي
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

تجربة العَبَثْ

بين الأدب الغزني

و القصة المصية القصيرة

- ١ -

« فعلت ورأيت تحت الشمس أن السعي ليس للخفيف ولا للحرب للأقوياء ولا الحزن للحكام ولا الفنى للفهماء ولا النعمة للذى المعرفة لأنه الوقت والعرض يلاقيهم كافة »

هذه الآيات الواردة في الإصحاح التاسع من سفر الجامعة ابن داود الملك في أورشليم - وقد أوردتها المازني في روايته العظيمة إبراهيم الكاتب - هي أبلغ تعبير في الأدب القديمة عن مفهوم البعث - قبل أن يتحدث عنه ألبير كامى وغيره - وهي تتجاوز مع أقوال أخرى من نفس السفر - من قبيل « الكل باطل وقبض الريح » ، « كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس يملآن » . ويتنامى هذا الحس العميق بالمعنى ، هذا الإدراك لدورة العدم الناعرة في قلب الوجود ، إلى أن يقول سليمان بن داود ، وفي قوله نذكرة بجوالة سوفوكلى التى علمتنا أنه غير للإنسان ألا يولد ، فإذا ولد كان خيرا له أن يموت سر بها :

« ثم رجعت ورأيت كل المظالم التى تجري تحت الشمس فهربا دموع المظلومين ولا معز لهم ومن يد ظالمهم فهدم . أما هم فلا معزهم . فعبثت أنا الأموات الذين قد ماتوا منذ زمان أكثر من الأحياء الذين هم عاشون بعد . وغير من كلبايا الذى لم يولد بعد ، الذى لم ير العمل الردىء الذى عمل تحت الشمس » .

البعث هنا ، وإن يكن قد اتخذ صورة نظرية فلسفية شاملة ، نابع - كما هو واضح - من موقف وجداني أرمضه نثر التجربة . إنه ملجأ النفس الحساسة حين تنفخ عنها الأوهام ، وتصطدم بلا مبالاة الطبيعة وقسوة البحر ، وتزلى الخير والفرستويان في كلمة الموت ، وفي هذا أسطح دليل - إن أعوزنا الدليل - على أن كل فلسفة ، مهما بدت ممتعة في التجريد واللاشخصية ، ثمرة مزاج شخصي ، ونحوير - إن قليلا أو كثيرا - مزاج صاحبها ، وجراح تجربته في الحياة ، فهي مرصولة الوثائق ببدنه وغرائزه وانفعالاته ، وليقة الصلة بمنحى قوته كسكان ضحكه ، متأثرة بعوامل الورثة والبيئة والزمن ، نابعة من أعماق يتابع وجودنا البيولوجي ، وتكويننا النفسي ، ووسطنا الاجتماعي .

والبعث - بالمعنى الذى نستخدمه في هذه المقالة - يتضمن جملة أمور يتداخل بعضها في بعض ، ولا تقوم بينها حواجز فاصلة ، وإنما هي تجربة واحدة ممتدة ، لا نقيم على جوانبها الصوى إلا على سبيل الإيضاح والتنوير . إنها تعنى فيما تعنى :

- اعتماد الغالية وحلول الصدف على القانون ؛
- انقلاب المنطق التقليدى وانكاس معايير السلوك ؛
- انقشاع الأوهام والإحساس بلا جدوى الفعل ؛
- النقلة تدريجيا من المألوف إلى الغريب ، ومن الأمن إلى التهديد ، ومن المراح البريء إلى مزاج منلر بالشؤم .

ماهر شفيق فريد

واضح أن ترافر هذه العناصر يستلزم وعياً مدركاً يعي المخارقة القارة في قلب الوجود، ويكون على ذكر من الفجوة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. لهذا كانت تجربة البعث تجربة إنسانية، أو كما يقول جان بول سارتر في ثنائه مقالة له (١٩٤٣) عن رواية كامي الغريب (١٩٤٢): «ما البعث إذن كحالة فعلية، كمعطى مبدئ أصيل؟ أقل ما يمكن أن يقال عنه هو إنه علاقة الإنسان بالعالم. إن البعث الأول يظهر قبل كل شيء: علاناً: العلاقة بين صبرات الإنسان إلى الوحدة وبين ثنائية الفكر والطبيعة التي لا يمكن التغلب عليها، بين اندفاع الإنسان نحو ما هو أبدي وبين طابع وجوده النتهى، بين «المهم» الذي هو ماهيته بالذات وبين بطلان جهوده. الموت، تعدد الحقائق والكائنات غير القابل للإرجاع، لا معقولة الواقعي، الصدفة: هذه هي أقطاب البعث»^(١).

على الصعيد الفلسفي تمكن هذا الوعي العيني (أو وحي الهال كما يجب التذكير عبد الغفار مكاوي أن يسميه)^(٢) من أن يجد طريقه إلى أغلب المذاهب الفلسفية، ولو كانت مسيحية مترقصة كمذهب كذنب القديس ترويليان (١٥٠ - ٢٤٠). كتب ترويليان - ولعل لم يكن واعياً تمام الوعي بمضمومات موقته الخطيرة: «لقد صلب ابن الإنسان، ولست أخجل من ذلك، إذ أنه يجب الخجل منه. وأن ابن الله قد مات فهذا جدير بالإيمان به حقاً، لأنه خلص من لعني، وأنه بعد دفنه قد قام من الأموات، فذلك مؤكداً لأنه حال»^(٣). وما لبثت هذه الكلمات أن انتزعت على شكل مفارقة مشهورة، وإن لم يقبلها ترويليان نصاً: «وأؤمن، لأن هذا غير معقول».

وغير نجد نفس الإشكالية في فيلسوف آخر من فلاسفة فرنسا في القرن السابع عشر هو بلز باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢)، مناضف ديكارت وغيره فولتير. كان باسكال من الناحية الرسمية، مدافعاً عن المسيحية ضد هجمات خصومها، ولكن التزامه بمبادئ التمسك والتثليث لم يحل بينه وبين إدراك العرضية، وغياب الضرورة، ونسبية القيم الأخلاقية. يقول في كتاب *الحواضر*:

«إننا لا نرى العدالة والمثل إلا ونختلفان كيفاً باختلاف المناخ: فالأقارب من القبط درجات ثلاث يقبل التشريع كله، درجة صحت واحدة تفصل في الحقيقة، واحتلال بلد مسرات قليلة يغير القوانين الأساسية.. إننا لموضع سفرية تلك العدالة التي تنحصر في طبيعتها لحدود الأنهار. فما هو حق من هذا الجانب من جبال البرانس يصبح باطلاً في الجانب الآخر»^(٤).

هنا أول معلول في صرح المسيحية - وهي، ككل الأديان، عقيدة غالية - يهوي عليها به نصير كبير من أنصارها، إن التسليم بنسبية القيم واعتادها على ظروف المكان والزمان يتناقض الإطلاحية التي يقوم عليها كل فكر ديني. ويعني بسكال خطوة أبعد - خطوة جعلته من آباء الوجودية الحديثة - عندما يقول في نفس الكتاب:

«إذن ما الإنسان في الطبيعة؟ عدم إزاء الامتداع، كل إزاء العلم، وسط بين لا شيء وكل شيء، عاجز عجزاً لامتداعه عن الإحاطة بالأطراف. ونهاية الأشياء ويدانها خافتان عليه كل الحفاة في سر مكتون»^(٥).

تحريح هذا التوازن الدقيق. قلّق هذا الوضع البرزخي الذي يقع من المعرفة والجهل في مكان وسط. لو قال بسكال صراحة بشاعة المظنق نفاة شاملة، أو لو قال - على العكس - بعظمته عظيمة شاملة، لكان الوضع أقل إثارة للهم، وأدنى إشكالية. لكن الفكر الأمين فيه - وما كان بسكال إلا أميناً - يأتي أن يستريح إلى هذه الحدود المتفرقة، ويصر على النظر إلى الأمور بكل تعديتها الحصرية، وأشدادها للتجارية.

هكذا يكتب بسكال، وكأنه حملت يتأمل لغز الحقيقة: «أي خدعة هو الإنسان؟ أي بدعة؟ أي هول؟ أي اختلاط؟ إنه موضع المتناقضات، خارقة الحواجز [حكم على جميع الأشياء، ودودة هزيلة من ديدان الأرض! موطن الحق، وموابة الشك والحظ! مجد العالم، وحشائه! وهل هناك من يفك تلك العقد؟»^(٦).

سوف نلتقي بهذه الأفكار - فيما بعد - في شعراء كلاسيكيين يعكس سطوحهم المصقول هدوء جميع القرن الثامن عشر - نسياً - واستقرار قيمه. إن يوب - شاعر عصر الملكة آن في إنجلترا - يعبر عن أفكار مشابهة في قصيدته «مقالة عن الإنسان». لكن من وراء هذا الهدوء الظاهري لا تخطف الأن دمدمة زلازل مكتومة، ومهممة قوس ساعطة، وجسمجة عقول حائرة لا تلبث أن تطلق الصان لنوازع الشك والإنكار والوجود مع مجيء القرن التاسع عشر.

كان المفكر الدانمركي سورين كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) من أبناء القرن الجديد. اعتنق مقولة ترويليان الساقطة، كما قرأ بسكال وغيره من المفكرين. وعنده أن نمة هوة لا تعبر بين النتهى وغير النتهى، بين الله والإنسان، ومن ثم كانت كل محاولة لإدراك طرق الله إدراكاً عقلياً محاولة مقضيا عليها بالفشل، وكان الإيمان أشبه بقفزة في الغلام.

وقد كان كيركجارد - على عكس شوبنهاور - من القلائل الذين عاشوا فلسفتهم حقاً وصدقاً - وكان - مثل تشبه - روحاً معذبة تعاني من تفرقات داخلية عميقة، ولكنها تقدر - في غمرة اصطلاحها بالألم - على أن تحلم بالفرح الكلي، فرح يتجاوز مسرات البشرية العادية، لأنه يعانق الوضع الإنساني بأكمله، بكل عذابات، ويتيج بها. قبل كيركجارد - وهنا ينتهي الشيء بينه وبين تشبه - قصور العقل أداة للمعرفة، كي يتأذى من ذلك إلى قبول ما هو عاجز للعقل. إنه مقام وجودي، صاحب رهان بسكالي، دفع حياته ثمناً لفكره، بينما ظل شوبنهاور يشر بالعدمية والفناء والافتحار وهو يأكل من أشهى الموائد، ويباشر النساء، ويسو أقداح الرّاح، ويتأمل - من مجلسه في مطعمه أو مقهى - شهوات الآخرين وملاهيهم بعين لائمة أسيفة!

رأى كيركجارد أن في الحياة ثلاثة مجالات: المجال الجلي أو الحسي، والمجال الأخلاقي، والمجال الديني. الأول تمثله الميلية الإفريقية الفتوحة على مسرات هذا العالم بدنا وفكراً وروحاً، وقد تطور - فيما بعد - إلى وثنية جديدة كان من دعائها ألبير كامي، و د. ه. لورنس. والثاني تغلب عليه فكرة الواجب الكائني، ويعمره إدراك للمسولية، ويتمثل في الديانة العبرانية التي عدلها ماثيو أرنولد على الطرف المقابل لوثنية الإغريق وخلوهم من حس الذنب. أما

وقد انفجرت أبنته وأصت ركابا وهشما وأطلالا . على السطح يجرى كل شيء في ضوء المنطق الساطع . لكن هذا الوضع اليبكاري ليس إلا واجهة تستخفي وراءها قوى الخيال والقوى والدموض . ومغزى أعماله كامن ، على وجه الدقة ، في هذا التفاوت بين المقدمات والنتائج ، بين النظام والعما .

تبدأ رواية القضية بلبات المشهورة : « لا بد أن أحدا كاد ليوزف لك لأنه اعقل ذات صباح دون أن يكون قد القرف ليليا » .^(١) هذا منطق سليم ، لا ثغرات فيه ، من الناحية الصورية . فلا أحد - أو أحدا هو المفروض - يقبض عليه دون سبب ، ولا أحد يستمر وقوفه على الجانب الخطأ من القانون - كما يقول التبير الإنجليزي - دون أن يوقفه أحد على كنه ذنبه . لكن هذا هو ما يحدث ، بالضبط ، في رواية كالكاف . فتحن لا نعرف إن كان أحد قد كاد لبطه حقا أو أن ذلك لم يحدث . ولا يعرف يوزف لك جلبة التهمة الموجهة إليه ، وهو يدخل في سلسلة إجرامات قضائية معقدة ، مع عمالين وقضاة وكتبه غريب الأطوار ، ويضل طريقه في متاهات القوانين وكأنه ذبابة واقعة في نسج عكبيوت . وفي الختام يلعب « مثل كلب » ، على حد تعبيره هو نفسه . ونظرا لخلالة من الإبهام تلت القصة كلها : لماذا قبض على لك ؟ هل كان بريئا أو مذنباً ؟ من الذي أذانه ؟

وهل هناك من يفك تلك العقد ؟
لكالكاف قصة أخرى - قصيرة هذه المرة - تدعى « أمام القانون » . ويتطور الموقف مثل السطور الأولى ، حيث إن كالكاف أستاذ في فن الإيجاز ، لا ثغرة لديه ولا زواله : « على عتبة القانون يقف حارس . ومن أورش الوطن يجيء رجل ، ويصعد إلى الحارس ، ويطلب منه أن يسمح له بالدخول لمقابلة القانون . يريد أن الحارس يقول إنه لا يستطيع أن يسمح له بالدخول في الوقت الحالي . ويفكر الرجل هتية ليسأله : هل يسمح له بالدخول إذن فيما بعد ؟ ويجيب الحارس : من الجائز ، أما في هذه اللحظة المستحيل » .

من السهل على قارئ كالكاف ، الذي التقي به من قبل ، أن يتنبأ بالمجرى الذي ستخذه الأحداث ابتداء من هذه النقطة : إن الباب المؤدى إلى القانون مفتوح دائما كما هي المادة - وهذا ما يتيح الرجل أملا - ولكن سلسلة غامضة من الحراس تقوم دونه ، من قاعة إلى قاعة ، ويظل الرجل ينتظر أياما وأعواماً ، وتنتشأ لغة إلى حد ما بينه وبين الحارس التتري الذي يسأله - وانقباض - عن وطنه وبيته وعن شئون أخرى ، دون أن يفقد استملاعه ، أو ينسى أنه الأقوى . ويتخلل الرجل عن كل ما يملكه تدريجيا ، مها كمنه ، لكي يرشو الحارس ، ولكن الحارس يقتبل هداياهم في هدوء ، دون أن يبدو أنه حريص عليها . هنا تبدأ نيرة الحب - وليد القنوط - تملو : فالسبون نحى ، والشيوخة تدب في أوصال الرجل ، وتكسب تصرفاته طابعا ميبانيا : « طاب به القرب إلى حد أنه لم يكل ما حوله ، حتى بالبرايث المنتشرة في بقعة الحارس المصنوعة من الفراء ، بل هو يتأخذ هذه البرايث أن تساعد وتفتح الحارس بالمدون عن موقفه » . إنها الفكاهة السوداء المرة التي سوف تلتق بها فيما بعد في كتابات صمويل بيكيت ، والتي سبقت أن

الجال الذي فهو مجال الفيلسوف النسيحي ، وهو - عند كيركجارد ، بعد اكتشاف اهتدائه - أعلى معارج الحياة الروحية .

وقد عاش كيركجارد هذه المجالات الثلاثة وعرفها معرفة صميمية من الداخل . عرف حياة الدون جوان في تنقله بين ملذات الحس وعطارد الشهوات ، كما عرف حياة المفكر الأخلاق العاكث على الموازنة بين الفكر والسلوك ، وعرف شعرا حياة المسيح الذي صارت محاكاة المسيح هي الخير الأقصى ، والمثل الأعلى ، في نظره .

في البدء كان الملل . واملل هو الذي دفع بكيركجارد إلى التنقل بين هذه المجالات الثلاثة . تقول الذكورة فوزية ميخائيل : « لقد اكتشف كيركجورد خلل العالم من المحنى ، ولذا بحث عن المحنى في المفارقة اللافتة » .^(٢) ويقول « قزاد كامل : « لكن هناك تمهيدا لهذا الانتقال ، وهو أن نتفتح عن طريق التجربة بحث ما نخوض فيه من متاعات الحياة ، والتجربة هي التي نتفتنا بفساد ما نسترق فيه من مشاغل ، وسيتبدأ الهدم من الداخل » .^(٣) التفتة إذن من أحد هذه المجالات إلى ما يليه لا تتم عن طريق التدرج المنطقي ، وإنما تتم عن طريق الروية ؟ فلما عاربا وإمارا على حد تعبير شاعر القطرين في ترجمته لإحدى أحاديث إياجو في مسرحية **عطيل** !

كيف كان يسع كيركجارد التهرب من مواجهة هذه الحقيقة ، وهي ماثلة شاخصه ، تطالعه من أول أسفار الثوراة ، سفر التكوين ؟ نحن نقرأ في الإصحاح الثاني والعشرين من هذا السفر أن الله أراد امتحان إبراهيم ، فقال له : « وعد ابنك وسعيدك الذي تحبه إسحق واذبحه إلى أرض المريا وأصعده هناك محرقة على أحد الجبال » . ولا يكذب إبراهيم خبرا فينبئ المذبح ، ويربب الحطب ، ويربط إسحق - ابنه وقره حية - ويضمه على المذبح فوق الحطب . ويتناول إبراهيم السكين ليذبح ابنه ، لولا أن ملاك الرب ناداه من السماء ، وقال : « لا تلمذك إلى الغلام ولا تفعل به شيئا . لأن الآن علمت أنك خائف الله فلم تمسك ابنك وحيدك عنى » . ويزل عليه الملاك كبشا يذبحه عوضا عن ابنه . ويبدأ النهاية السعيدة تنتهي القصة .

أى تجربة قاسية ! إن الذهن يمار في معرفة الحكمة منها . لا يجدى كثيرا القول بأن الله أراد بها أن يختبر طاعة إبراهيم ، إذ يبدى أن الله كان يعرف سلفا ما الذي يفكر فيه عبده ، وكيف سيكون تصرفه . إذن لم يبق أن نفرض أن الله - مع علمه بهذا كله - أراد لنا أن نختبر بقصة إبراهيم ، ولا نقدم حيا - بنويا أو غيره - على واجبنا نحوه ، حيث إن الطاعة مراتب ، وأعلى مراتبها طاعة رب العالمين .

قرأ القاصص التشيكي **فرانز كالكاف** (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كيركجارد ، وانفعل به وإن خالفه في جملة أمور . لم يكن كالكاف مؤثما ، وإن ظل يبره - إنه مفطوكة - شحبا عميا على كل أفكاره الخفية ، ومليذاته المختلطة ، وشطحاته الوجدانية . إن كالكاف هو حلقة الوصل بين الفلسفة والأدب ، ففي كتاباته تجسدت - لأول مرة - مقولات كيركجارد وغيره من المفكرين . وتكتيك كالكاف المفضل هو استخدام المنطق لقلب المنطق . إنه يضع لها في الفكر الغالب من الداخل ، فلا تنتهي الرواية إلا

في الفصل الرابع عشر من رواية رحلة إلى الهند زور مسز موركهوف مارابار التي تنتهت يد الطبيعة في صنعها في قلب الصخور . وحين نجد نفسها ، في إحدى اللحظات ، وحيدة داخل الكهوف تتأني من الحرارة الخائفة والرائحة الكريهة ، تسمع صدى غامضا لعله قد ظل يتردد بين هذه الجدران الحجرية منذ عهد عهيد :

« الواقع أن في الهند بعض الأصداء العجيبة ، فهناك الحمس الذي يحيط بقبة بيجابور ، وهناك الجمل الطويلة المتأسكة التي تسري في الهواء في ماندو ، وتعود سلمية إلى من غاه بها ، أما الصدى في الكهف بمارابار فيختلف عن ذلك ، فهو ليس بما يمكن تمييزه بوضوح على الإطلاق . ومها كان ما يقال فإن نفس الصوت الممل عجيب ، ويتذبذب صاعدا هابطا على الجدران حتى يمتصه السقف . كان الصوت كما يمكن أن تعبر عنه الحروف البشرية هو « يوم » أو « يو » أو « أوم » أو « أو » أو « يوم » - صوت لا طرفة فيه على الإطلاق . وإن الأمل والأدب ونفخ الأثني وضربات الخداه - كل هذه تحدث « يوم » . بل إن ضرب عود القلاب يؤدي إلى خلق دودة صغيرة متقوسة ، أصغر من أن تكون دائرة ، ولكن يمكن ملاحظتها أبدا . وإذا تحدث كثير من الناس في وقت واحد بدأت ضجعة أشبه بالنباح الذي يتداخل بعضه في البعض ، وتولد الأصداء أصداء أخرى ، ويمتلئ الكهف بنعنان مكون من ثعابين صغيرة ، يتلوى كل منها على حدة » .

إننا هنا لا نعود في هندكيتنج ، وإنما في هند داخلية ليست إلا رمزا لأصق الحافوت والرفيات : فهذا التوالد المتواصل للأصداء مجيد لدورة الكينونة للفرقة ، وهذه الثعابين الصوتية للتربة أمواجها في الهواء معادل موضوعي للأهوال القاهرة التي تقذف وطأها الوحي في لحظات الإدراك الصافي لعبث الكينونة . قلّ من الكتاب من أطلع في تصوير جو التوتر والتهديد الذي يحيط بجيوثنا قدر ما فعل هذا العقلائي الفيكوري سليل دارون وهكسل وتندال .

وعفى فورستر قائلا ، وكأنه يندق المسبار الأخير في نعش أوهام سيده المعجز التي لن تلبث أن تموت قبل أن يمضي زمن طويل على مرورها بهذه التجربة الصادمة :

« كان في وسعها أن تنسى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يهدم تعلقها بالحياة على نحو لا تستطيع وصفه . ذلك لأن هذا الصدى الذي أتى في وقت تصادف فيه أن أصمت بالصمت كان يهيم في أذني : « إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ولكنها جميعا سواء . وكذلك القدرة . إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء » . ولو كان المرء قد نطق الأنماط في ذلك المكان ، أو أشد شعرا رقيقا ، لألاه رد واحد لا يثير ، هو « أو » أو « يوم » . ولو كان قد تحدث بلسان الملائكة ، ودافع عن كل ما في العالم ، الحاضر والماضي والمستقبل من تلمذة وسوء تفاهم ، وعن كل يؤس يجب أن يعانيه الناس ، مها كانت آراؤهم ومراكزهم ، ومها حاولوا أن يتهربوا منه أو يتجنبوه ولو كان قد فعل ذلك ، لا انتهى إلى نفس النتيجة ، ولبطئ الثعالب ثم عاد إلى السقف » .^(١١)

التفتيا بها في كتابات ذلك العلمي الكبير : جوستاف فلويد ، صاحب بوفار وبيكوشيه . ويضمت بصر الرجل ، ويتقل سمعه ، وتخور قواه ، ويموت قبل أن يلج باب القانون .^(١٢)

هذه القصة الأسبانية تجسد عزلة الإنسان في الكون ، وضاع العمر بددا في انتظار ما لا يأتي . يحقق كافكا ذلك كله من خلال سرد واقعي واضح ، ليس فيه جملة واحدة غامضة ، وإن له ثراء الشعر وزخمه ، إن القصة هي صرخة الإنسان الضائع في ماتهات البيروقراطية الكونية - إن جاز هذا التعبير - وهي صرخة قاطلة لا تلبث أصدائها أن تتبدد عبر السنين .

ونحن نسمع هذه الصرخة ذاتها - صرخة الإنسان الذي يطلب عونا ، فلا يرد عليه غير صمت الفضاء اللانهائي - في قصة كافكا المسماة « راكب الجردل » . إن مؤثرات الجردل دورا هاما في هذه القصة ، فالموعد ينش بردا ، والفرقة تتجمد ، وأوراق الشجر خارج النافذة متصلة متربة قلرة ، والسماة « درج فضي » لا يشجع على طلب العون . وبطل القصة - راكب الجردل - يكاد يتجمد بردا فقد نفذ ما لديه من فهم ، وليس معه مال يتناج به وقودا . ومن ثم يتزلزل على جردله الفارغ متجها إلى بالغ القضم ، ويطلب عونه دون أن يراه ، ولكن زوجة البالغ - بحسها النشائي العمل الذي لا يعرف الرحمة - تنقذ الرجل من الاستعاج إلى صرخات البطل ، حتى يتخذ طريقه صعدا إلى مناطق الجبال الجليدية « ويقذف حياته إلى الأبد » .^(١٣)

الموت بردا هنا لغة الوحشة التي يستشعرها راكب الجردل ، ووضعه المزلزل إذ يمتطي الجردل - جواد الجائع اليردان - جزء من كذابة كافكا السوداء . في هذا المجران الكوني ، وتحت سماة لا بابلية ، يمارس أبطال كاذكا حيواتهم ، أو يصعدون نحو موتهم . حيث ينتظر الإنسان عونا من العالم الخارجي ، وقصارى ما يمكن أن يملج إليه هو الموت على القمة الباردة .

فتح كالكا - برويته العبيبة - لكتاب القرن العشرين بابا لم يفتح حتى الآن . وتضافرت رحلات فريد في جوف الأشعر ، وتحليلات فيجشنشيان لغة كاذبة للتفصيل ، وكلكت ماركس عن الخراب الإنسان في العالم الرأسمالي على تعميم هذا الإحساس البولي ، حتى وجدنا كتابا لا تكاد تربطهم رابطة بكافكا يسبحون - في بعض اللحظات على الأقل - على نفس النوال ، ويؤكدون عيقية المجهل البشري .

من هؤلاء الكتاب الروالي الإنجليزي إ . م . فورستر (١٨٧٩ - ١٩٧٠) صاحب رواية رحلة إلى الهند (١٩٢٤) . كان فورستر ابنا للبرالية العصر الفيكوري ، ومفكرا لا أدريا ، وموصلا لماركس جورج ميرديث وجين أوستن في فن القص . ونحن لا نتصور من كاتب اصطلمت هذه المكونات على صتته أن يسير في درب البحث ، ولكننا نجد - في أحد مواقف الرواية - يفرض في قلب العلم غوصا ، مثلما فعل جوزيف كونراد صاحب قلب الظلمات . ويزداد الأمر الذي يمدته هذا الغوص ترويعا لأنه يحدث لسيدة عجوز ، لا نراها من بعد إلا قليلا ، وكأنها أراد به المؤلف أن يكون ترويعا لحياة كاملة ، على ما في ذلك من دواعي الإحباط والحياة والقنوط .

كأى الدلالة على بطلان مساعى الإنسان ، وعقم محاولته . لكن كأى لا ينتهى من ذلك إلى التشاؤم ، وإغما يقول : «علينا أن نتخيل سيزيف سعيدا» .^(١١)

السعادة ، هنا ، تنبع من إيمان مؤداه أنه ليس للإنسان سوى هذه الأرض : إن إنسان كأى لا يعلم بعالم آخر ، وإغما يعد علنا البداية والنهاية ، ويصا كل ما فيه : شكل المرأة ، جسد المرأة ، نور الشمس . وميسو ، بطل رواية الغرب ، لا يتوقف كثيرا عند موت أمه ، وإغما يأخذ حاما ، ويغاسج صديقته ماري ، ويذهب إلى فيلم هزلى ، ويقتل عريا لأن الشمس كانت تضايته فى تلك اللحظة . وفى زفافه حين يسقط عليه شيخ الإعدام لا يساوره الندم ، فقد عاش حياته كما كان يريد لها أن تكون . وهو ، بهذه المثابة ، صاحب نزاهة أخلاقية تجاوز موضوعات الجتمع البرجوازى الذى يدينه .

كتب كأى فى مراجعة لرواية سارتر الغيان نشرت فى مجلة الجزائر الجمهورية (٢٠ أكتوبر ١٩٣٨) : «إن إدراكه عبية الحياة لا يمكن أن يكون نهاية فى حد ذاته ، وإغما هو لا يعدو أن يكون بداية . إنها حقيقة تكاد كل الطول العظيمة أن تكون قد انحلت منها متطلعا لها . ليس هذا الاكتشاف هو الأمر الشاق ، وإغما النتائج وقواعد العمل التى يمكن استخلاصها منه» .^(١٢)

والنتائج التى انتهى إليها كأى - فى كتابه أسطورة سيزيف والمتعمد - هى رفض الانتحار والجريمة على السواء ، واللبش «بما يطابق مطالب الحال ونتائج : أعنى بالحياة والحرى» .^(١٣) تأدى كأى إلى هذه النتائج بعد أن فحس أغماط الحياة فى موسيقى وأمة الحب ، وهى عنه وأمة حذبة ، لا سبيل لاحتزالها : هناك الخط الدون جوانى الذى يسم سرح اللور ، ويقطع من كل بستان زهرة . وهناك الممثل الذى يعيد خلق الشخصيات كل ليلة ، وعن طريق المظهر يخلق الكينونة . وهناك الفاتح الذى يطبق منطق الصراع من أجل البقاء والغلبة . وهناك الأديب اتاثر على موضوعات الجتمع مثل الماركيزدى صاد . والحياة المثل فى نظر كأى هى التى تتيح جلالا لإمام أكبر قدر يمكن من ودائع الإنسان : إنها الحياة المثلية الحصرية التى تقلل حدود وضعة البشرى ، ولكنها تستخلص من الضرورة أكبر قدر ممكن من الحرية والتحقق والوفرة .

عاش كأى الحب ومات به . إنه ، من هذه الزاوية ، قرين كافكا . وقد كتب جان بول سارتر عن حادث السيارة الذى أودى بحياته فى ٤ يناير ١٩٦٠ : «إننى أسمى الحادث الذى قتل كامو فضيحة لأنه يكشف القاب فى قلب العالم الإنسانى عن صبح أعمق مطالبا . لقد اكتشف كامو ، فى العشرين من العمر ، وقد ألم به على حين فرقة خطب قلب حياته رأسا على عقب ، اكتشف الحب ، ذلك النقي العجى للإنسان» .^(١٤)

وإذا كان كأى هو فنان الحب ، فقد كان سارتر الذى يكبره بآنية أعوام هو فيلسوفه . وأنا أتحدث هنا عن سارتر المرحلة الباكورة ، مرحلة الغيان والنياب والكنونة والعدم ، قبل أن ينحرف فى تيار الاتزام

«إن كل شىء موجود ، وليست هناك قيمة لأى شىء» : تلك - فى إيجاز - هى خلاصة المذمبة . حين تنسوى كليات السباب وروائع الشراء ، وتشجىل كلها إلى نفس الصدى الأجوف ، نذكر أن المذمبة قد بلغت مذاهبا ، وأن غمار شوبنهاور وتنش ودموسيلسكى السوداء قد طرحت موتا أسود ، وانصبت فى أذن الإنسان الحديث سماء زعافا .

يستطيع المرء أيضا أن يجد هذا الحب العدى فى بعض أقاصيص إرنست همنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) القصص ، وفى قطع من رواياته . إن همنجواى مكل بليغ للطبع الأمريكى الذى يغنى وراء قناع من الحركة والنشاط والمغامرة كأبة عميقة وروحية فى الموت لا تكل . فى أقصوصة سبابة «مكان نظيف حسن الإضاءة» نرى عجزا فى مقهى فى وقت متأخر من الليل ، وقد رحل الزبائن ، ولم يبق سوى نادلين يتأمان عن العجز . لقد حاول الانتحار ، ولا يدري أحد لماذا ، خاصة أنه ذو مال . ويخرج العجز من المقهى فيطلى النادل الأكبر سنا الأتوار ، ويروح يتأمل :

«كان الحب يعيشون فيه ولا يشعرون به قط ، ولكنه كان يعرف أن كل شىء لاشىء .. لا شيئا الذى فى لاشىء ، ليتقدس اسمك لا شيئا ، ليأت ملكوتك لا شيئا ، لتكون مشيتك لا شيئا فى لاشىء كما هى فى لاشىء . أعطنا اليوم هذا اللاشىء ... ولا نتخلنا لا شيئا فى لاشىء . لكن نجنا من اللاشىء» .^(١٥)

وبعد النادل إلى بيته بعد هذه الهاككة الساخرة للصلاة المسيحية . إن الكلمة المتناسية هنا هى «لا شىء» (وهمنجواى يرميها بصورتها الأسبانية nada) . وتكرارها - على هذا النحو الملح وزيب القرار - أشبه بمثل طوقس جديدة للعدم ، محل عمل الرجاء المسيحى . هذا القداس الجديد - وقد ظلت الأسبانية دائما ، سليمة اللاتينية ، مغفلا للكاثوليكية لا نبال - تعبير عن زوال الإيمان الدينى ، وهى عنة خبرها همنجواى شخصيا ، وإيماءة إلى اللحظة التى انطلقت فيها بتدنية المؤلف - عفا أوقصدا - لكى ترسل صالدا الأمعاء الشجاع ، ومغامر أذلالا إفريقيا وشواطىء كويا ، والصحن الذى غطى أحداث الحرب الأهلية الأسبانية ، ولم يبق فى جسمه موضع إلا وتقبه الرصاص - ترسله إلى عالم الظلال .

على أن الكاتب الذى نظر للعبث ، واتخذ منه نقطة انطلاق وأعية ، هو الروائى الجزائرى المولد الفرنسى الجنسية ألبير كأى (١٩١٣ - ١٩٦٠) . جمع كأى فى شخصه بين نزعة حية وثنية ، ومآلات الألوطينية من قبيل ما أبدعه فلاسفة الإسكتندرية ، وسبوات مسيحية غامضة . لم يكن مفكرا عجزا . وإن درس الفلسفة - قدر ما كان فنانا من أعلى ذؤابة فى شعر رأسه إلى طرف إبهام قممه . إن جمال الطبيعة فى الجزائر ، وأعراس النور والظل ، وألفة الشمس والرياح والبحر ، تسيل كلها على شاة قلبه شعرا وفناء وفرحة . لكنها ليست فرحة العافيين ، بل فرحة من يرى الظهور والوجه معا ، من يرى عناق الحياة والموت . إن أسطورة سيزيف - التى حكمت عليه الآلة بأن يدفع إلى قمة الجبل صخرة لا تفتأ تتحدر إلى أسفل فيضاد دفنها - هى الرمز الذى يضاره

الماركسي . إنه لا يملك شاعرية كاملي ، ولكنه يملك ذكاءا حادا ، وعقلا نقديا نافذا ، واطلاعا واسعا على منجزات الفكر الفرنسي والفكر الأثلي على السواء . وحس العيب يتخذ عنده صورة انتقاء الضرورة ، وحلول المصادفة محل القانون .

ففي قصة « الجدار » - وهي قصة طبيعية خشنة من غمار اشتغاله بالمقاومة ضد النازي - يقع الراوي ، وغيره من الزملاء ، في أسر القاشيين الذين يحاولون إرغامهم - بالترغيب تارة ، وبالتهديد ساعدا - إفساء أسرار المقاومة ، وذكر أماكن اختباء رفاقهم ممن لم يقبض عليهم بعد . وحين يستل الراوي عن « رامون جري » - الذي يخافه في بيته قرابة أسبوعين ، والذي يعرف أنه كان محتبسا عند أقاربه على بعد أربعة كيلو مترات من المدينة ، يروي للراوي - إذ هو والقي - أن مصيره الإعدام - أن يعيش هؤلاء الضباط الذين يأصلون الأمور جدا ، فيقول لهم : « إنني أعرف أين هو . إنه مخبىء في القنطرة . في قبو صغير أو في كوخ الحفارين » .

لكن هذه الكذبة المختلفة تؤدي إلى أومح العواقب . فقد تبين أن « جري » ترك بيت ابن عمه - البعيد عن مثال القاشيين - قائلا : « كان يودى أن أختبئ في بيت إيبينا » [اسم الراوي] ولكن ماداموا قد قبضوا عليه فسأذهب لأختبئ في القنطرة » . وهناك يعثر عليه القاشيون في كوخ الحفارين فيردونه قتيلا .

وتدور الأرض الراوي ، وتعرّوه نوبة هستيرية ، فيجد نفسه جالسا على الأرض : يضغط بشدة والدوم تغلظ من عينيه .

إن عيشة الكون هنا لا تلقى بالآلا اعتبارات الخير والشر ، والمذل والظلم ، ولا يمتدحها أن يكون جري مكافحا نبيلًا ، أو أن يكون المحقق القاشي معتديا أثيا . وإيبينا - في مواجهة الموت - لا يعود صاحب قضية ، وإنما صاحب إدراك غامر لعجبة الأمر كله : « سوف يسند رجل إلى جدار ، وسيطلق الرصاص عليه حتى يموت : أكان هذا الرجل أنا أم كان جري أم كان آخر ، فالأمر سواء . صحيح أنني كنت أعرف أنه كان أنفع مني لقضية أسبانيا ، ولكنني كنت لا أكره أسبانيا وبالانظام الفوضوي : لم يكن ثمة أهمية لشئ بعد » (١٨) .

وفي قصة أخرى لاسارت تدعى « إيروسترات » - وإيروسترات هذا رجل أراد أن يصبح مشهورا فلم يحد خيرا من أن يرقى معبد إيبيز ، أحد عجائب الدنيا السبع - لتلقى بشخص لامت ، كاره للبشر ، يدعى بول هيلير . إنه يذهب إلى عمله المكتبي كل صباح ، ويضاجع البنايا أحيانا ، ويتأمل للمارة في الشوارع يوميا وهو يحلم بقتلهم . وفي النهاية يضع أسلحته موضع التنفيذ ، فيقتل حفنة من المارة كيها اتفق ، دون ضمنية شخصية لأي منهم ، وإنما تعبيرا عن الثور الذي ما فتأ يتنامى في صدره ، مند من ، من راحة الكائن الإنسان وشكله وطباعه . ويشيى في مراحل مقهى ، وقد عزم على أن يتحرر بالرصاص الباقية ، ولكنه لا يفعل وإنما يرى مسلسه ، ويفتح الباب لمطاريده ، معانقا للصبر . (١٩)

إن فضل هيلير هنا أقرب إلى ما يدعوه أندريه جيد - وكان سارتر به معجبا - الفعل الجاني أو عديم الدافع . فالترعة العدمية الأخذة بمنحى البطل تبحث لها عن مخرج في الواقع ، دون أن يكون هناك دافع حقيق إلى القتل أو التدمير . هذا هو الوجه السلبي من الحرية السارترية ، أما الوجه الإيجابي فهو الذي يسمي إليه ماثيو - بطل ثلاثة أو أربعة دروب الحرية - حين يهجر هذه الحرية عديمة المعنى إلى حرية مسئولة تجذب معانها في العلاقات الشخصية ، وفي الالتزام السياسي ، وفي الفعل الحادف .

وفي مسرحية الأيدي القليرة يقول هوجو لأوجيا ، بعد أن قتل هودر ، إذ رآه يضاجع زوجته جيسكا : « لست أنا الذي قتل بل المصادفة . لو أنني فتحت الباب قبل ذلك بدينيتين ، أو بعده بدينيتين ، لما قاتلناهما متماشين ، ولما أطلقت الرصاص » (٢٠) .

ونواصل الرحلة مع سارتر في مرحلته الباكورة ، فنجد في روايته اللثيان صفحات من أبلغ ما قيل في عَرَصَةِ الوجود . يقول أنطوان روكاتان ، بطل الرواية ، وهو نموذج آخر للشخص الذي لا يدري ماذا يفعل بحريته :

« كان قبصه القطنى يبرز بفرح فوق جدار بلون الشوكولا . إن هذا أيضا يعود بشعور « اللثيان » . أو بالأحرى اللثيان نفسه . إن « اللثيان » ليس قف : فأنا أحسه « هناك » على الجدار ، على الارتفاعين ، حول في كل مكان » .

اللثيان هنا تجسم للدوار الحرية . إنه العذاب الذي تحدث عنه هاينجر - أساتذة سارتر في تلك المرحلة - عذاب اللثيان الذى المقات في العالم ، أو السائقة عليه كما يجب هاينجر أن يقول . تعذب اللثان إذ تحاول أن تلمس طريقها في درب مظلم ، مهجور ، يتخلو من علامات الطريق الحادية .

ويكتب روكاتان في النصف الثاني من الرواية :

« إن كلمة « العجبة » تولد الآن تحت قلبي . صحيح أني لم أجدها حين كنت منذ حين في الحديقة ، ولكني لم أكن مع ذلك أبعد عنها ، فلم تكن لي حاجة إليها : كنت أفكر بلا كلام ، عن « الأشياء » ، ومع الأشياء . لم تكن العجبة لكثرة في رأسي ، ولا غلات صوت . وكانت هذه العجبة العجبة الميتة عند قلبي ، هذه العجبة الخشبية . حبة أو ظفرو جلد أو عظم نسر ، كل هذا سواء . ولقد كنت أفهم ، من غير أن أكون صيغة واضحة : أنني وجدت مفتاح « الكهنة » ، مفتاح « غشائى » ، مفتاح حياتي نفسها ، والواقع أن كل ما استطعت أن أفعله فيما بعد يتخلص في هذه العجبة الأساسية » .

وإذ يجلس روكاتان ذات يوم في الحديقة العامة ، وجلس شجرة الكستناء يتفرد في الأرض ، تحت مقعده تماما ، يروايه أكبر كشف في حياته : إنه - مثل هذه الحياة النباتية الغريبة - « زائد على الزوم » ، وإن « الشئ الجوهري هو عدم لزوم الوجود » . ليس هناك ما كان يتم أن توجد هذه العجبة ، أو هذا اللغز ، أو هذا الرجل : « إن كل موجود يولد بلا جبر ، ويستمر بدافع الصف ، ويموت بالأهاني [مصادفة] » . (٢١)

الإحساس والعقل؟ والحسب والحجب - والصحة والسقم - واليأس والأمل؟ والبقاء والفساد؟ فلفتت رأسها حائرا. وأدبرت عيني واجبا، ثم أطرفت فمعا. ثم نهضت أمشي. (٢٢)

«عندما يصنع المود التاب في الخلا» - تذكرنا هذه الصورة بتشبيه بسكال للإنسان بقصبة في مهب الريح. ومن خلال نظرة جدلية تجمع بين الأضداد - أو التضارعات الثنائية - ينتهي بطل المازني إلى تصور موحد للحياة مؤداة أنها «صياها صماء» لا تقم وزنا لأفراح الإنسان أو أحزانه. إنه الموقف الكافكاوي مرة أخرى، أو هو يشبه ما لجد عند توماس هاردي الذي كان العقاد - صديق المازني - به مولعا: نصرت الإنسان تصطمم بسقف الكون المصمت، ومن السرف أن نصف الطبيعة بالقسوة أو الرحمة. فهي، ببساطة - جدار معلق، كائن في ذاته - بالصبر السارترى - لا تواصل بينه وبين الكائن لذاته، أو الوعي.

ظهرت رواية إبراهيم الكاتب في ١٩٣١. وقد كانت فترة الثلاثينات والأربعينات فترة اختبارات فكرية، وتشنجات سياسية، وتدفجرات فنية في الحياة المصرية. شهدت هذه الفترة قيام الحرب العالمية الثانية وانتهائها، ونكبة فلسطين، وتساعد المد الوطني ضد الاستعمار الإنجليزي والعصر الملكي والأعمالية المصرية. وبدأت تكون جماعات سياسية تتراوح ما بين أقصى اليمين الإنشائي وأقصى اليسار الشيوعي. وصل الصعيد الذي ظهرت رسوم رمسيس ويوان ولؤاد كامل السريالية، وأشعار بلوكلاند لحرة لويس عوض، وأقاصيص بيرست الشاروني وإدوار غراط الصبيرة، وبدأ الجمهور القاري من خلال مجربات الكاتب المصري والتطور والبشر وغيرها - يعرف على كالكا وكامي ومارك وجويس وإليوت، وترجمت غلادج منهم إلى العربية. وظهرت محاولات لبهر الذهب، وحياس أحمد، وفلحي غانم، وأحمد مرمي، ومحمد منير رمزي (الذي مات منتحرا) تشي بأنو السريالية الوليدة والمدادية المضطربة، كما تشي بأنو الفكر الماركسي والتروتسكي على وجه الخصوص. ومن هذه الغربة القلقة المواردة بدأت ملامح التجربة الفنية في مصر تتضح.

لبدر اللبيب أقصروسة نشرت في مجلة البشير (٩ أكتوبر ١٩٤٨) عنوانها «ولعنة الريف»، تحمل إهداء إلى «الحريى القادر على الأمالة». يبدأ الكاتب قصته بقوله:

«مرت على أيام طرية وأنا سائق في بلاد الله لا أعرف لى وطن ولا أهلا، أطوف فى الأفاق وأنا أعغمف لنفسى نأ لا أدرى كيف أتألى ولا أذكر حق سمعت».

تعد هذه الافتتاحية نعمة القصة، فهي مقامة عصرية تعيد كتابة مقامات الحريى، وتحاول أن تستخرج من هذا الجنس الأدبى - الذى وفر فى الأذهان أنه قد غنى عليه الزمن - إمكانيات جديدة. أو يمكن اعتبار القصة «رحلة حاج» عصرية، أو صياغة جديدة لقصص الشطار (الليكارسل) حيث يتنقل البطل من مكان إلى مكان، ويتلقى بأناس جدد، ويخل فى علاقات مختلفة. ومن خلال هذا كله تتكون شخصيته، ويسفره الحال فى النهاية بعد أن انتفع من التجوال.

بحجرة الفتيان هنا أقرب إلى ما يسميه ستفن ديدالس - فى رواية جيمس جويس ستفن بطلا - لحظات الكشف أو التجل. فى مثل هذه اللحظات يستيقظ البطل على وعى يثقل وجوده من الجذور، ويشير نظرتة إلى العالم، ويحكم عليه بالاعتراق.

٢ -

إزاء هذه الخلفية الفكرية والفنية تقدم فى دراسة بحجرة البعث فى بعض القصص المصرية القصيرة، ونبدأ بالحديث عن رواية إلا تكن تدرج فى باب القصة القصيرة فإنها أخطر شأننا من أن تتجاهل فى هذا المقام، فضلا عن أن صاحبها كان أيضا من كتاب القصص القصيرة.

تعتبر رواية إبراهيم الكاتب المازني من أول نماذج الرواية الوجودية التى تسلط الضوء على ما يعترى حياة بطلها - وكاتبها - من أزمنة روسية، وتطورات فكرية، وشذرات وجدانية. ومن نافذة القول أن نتحدث عن أمال المازني الأخرى - مثل حصاد الحشم وقبض الريح وخطوط الضحكوت - فقد وجد دارسون سابقون النظر إلى ما تشف عنه عناوينها من زعمة عيشية، وسيل إلى التبرين من شأن الكتابة، وتلاعب بما يسميه الفرنسيون «روح الجدة»، وكأنها ليس فى الحياة - عند المازني - ما يستحق أن يعامل بمجدية، وإغما على أشباح تتخيل على الطريق، ورواها المره كائنًا من خلال صنوبرى الدنيا، فلا تستحق إلا الحديث عنها عرضا أوع لماضى. لكن إبراهيم الكاتب رواية جادة كاعقم ما يكون الجدة، مريرة كاعقم ماتكون المرارة، ومن أسف أن تكلمنا التى نشرها المازني تحت عنوان إبراهيم الكاتب جادت قاصرة عن بلوغ مستوى الجدة الأول قصورا فاضحا، ولم تحاول تطوير أى من الخيوط الفكرية التى اشتمل عليها ذلك الجزء، ومن ثم فإننا - بضمير مستريح - نضرب صفحا عنها هنا.

فى الصفحات الأخيرة من إبراهيم الكاتب تصاعد أزمنة البطل على شكل كرشنو متنام إلى أن تبلغ ذروتها فى هذه السطور: «وعيت الريح فى كاشيتونة، فعدت وكأنى أمشى على ماء على يعلو ويبط. وسفت الرمال فى وجهي حيث أدوته كأنما أرادت الحياة أن ترجمنى، وسابقت زمازمتها إلى أفنى فرلفت مكانا لا أريه. ولقت لنفسي «ماذا يصنع المود التاب فى الخلا» حيث به مثل هذه الرياح الطوفاء؟ يلن أو يتصفف !»

«لما إلى الأرض حتى سكنت الفورة وهدأت الفورة، وجعلت أفكر فى هذه الحياة العربية التى يجترج فيها الصراخ بالعداء، ويخطب بها الألم والطرب. وأقول لا شك أن الحياة عمية صماء فلبيتا تورهب البصر هنية لرى هذا الخليل من الحسن والقبح والخير والشر. وباليات من يبنى ماذا تصنع إذن؟ أنرى يفر بها الخليل فتصف بكل شيء وغمره؟ أم تأخذ فى إصلاحه وعلاجه فى صبر وأناة؟ أما لو كنت أنا الحياة لتناولت ما أخرجت كفاى من طينة الأرض المجدودة ودككتة وحطمتة ثم ذرته هذه الرياح !»

فهمست فى أفنى الرياح:
وما الحسن وما القبح؟ وما الحزن وما السرور؟ وما الخير والشر وما

بأقسام الكلمة في اللغة . فالاسم المرخم الذي يكاد يشبه ظرف المكان - «هنا» - يندو شخصية تتحرك في قصته ، وتتخطف في علاقات مع الآخرين . هذا الانشغال باللغة - من حيث هي أداة معرفية ، وسكن للوجود - هم ملازم لكاتب العبث ، نجده - على أرق الصور - في أعمال بيكيت ويونسكو .

من الممكن - في غمرة هذا العناء - أن تبين خطا قصصيا ، مها يكن غيلا ، يسرى في تضاعيف القصة . فإين هنا ، حرى ، يلقى حظه إذ يذبح بزجاجة بيرة ، وتدوس فوق عظامه عجالات ترام . ويتأثر الأب محروس ، بينما تنفخس هنا في علاقة مع رجل آخر ، بعد أن فقد زوجها عقله تقريبا . ونعترف أن حرى كان يشتغل خادما عند خواجة وخواجية . لكن هذه التفاصيل الواقعية ندوب في شق كوابيس مفاجئة :

«قال الخواجة صاحب القيمة يوما لحرى ابن هنا : خرى .. خرى .. روخ هات في واحد إزارة بيرة » . زجاجات النشوة تحصد مصرع الصبي .

السيدة من داخل البانيو أطلت من عيون الدش .. من ثقبين : «خرى .. هات في معاك .. أنا كيان واحد بيرة » زجاجات الماء الصفراء .. بداخلها ماء الألم .

أصبحت زجاجتين : الخواجة رغب .. السيدة رغب .. من قال للآتين اطليا ؟ لماذا طليا ؟ زل حرى جاريا ليأتى بالزجاجتين : كيف زل ؟ لماذا زل ؟

تاتول زجاجتي البيرة .. توقف .. وجدهما حمرانين - التأثير بداخلها .. الزجاجتان في داخل كل منهما عتق مقطوع يقطر دما . لماذا إذن لم يدركه القزع .. لماذا بقى .. لماذا حملهما ومشي .⁽⁷¹⁾

لكن هذا الإغراب الفانتازي يمسك بلور فثاته في داخله ، فأثت لا تستطيع أن تكتب بهذه الطريقة دون أن تنزلق في النهاية إلى الإملال . إن قصص حافظ رجب - في نهاية المطاف - تنويعات على خن واحد ، أو هي قصة واحدة أعيدت كتابتها عدة مرات ومن زوايا مختلفة . وتصوير العبث إنما يكون أبلغ ما يكون عندما يعالج إزاء خلفية من المنطق . لكنه هنا لا يجد ما يضافه - إلا في لحظات قليلة - ومن ثم تفقد الصدمة الفكرية والشعورية جزءا كبيرا من قوتها ، إذ تسرى العيشية في كافة جوانب العمل ، فلا نجد على ذكر من الموهة الفاصلة بين الصحة والمرض ، أو بين العقل والجنون .

ويكثل إبراهيم منصور - وهو كاتب مقل - إنجماها من نوع مختلف إزاء الظاهرة العيشية . إن أغلب أقايصمه لا تمدو أن تكون صورا تخطيطية قصيرة عن بعض الحالات الوجودية كالزنون أو الملل ، ولكن لكل قصة واحدة قصيدة تستحق أن تعد من أبرز منجزات هذا الانجاء ، وهي قصة «اليوم ٢٤ ساعة» . تبدأ القصة بتقطعت من الجبرتي ، يحدث زنة هزلية : «وأتى النهار واتقوى الليل فظلم الظن أن القضية لها ذيل » . يعطل القصة هو الزمن ، والإحساس به - كما يوحى العنوان - إحساس متطاوّل مضجر ، يصلب معه الوعي على عقارب الساعة ، ولا يكاد

ويواصل بطل قصتنا رحلته يجتأب الأرض إلى أن يفرج من نطاق العمران إلى الحلاء ، فيصبيه «خوف ووردة» (تعبير كركجاردى استعاه كركجارد بدوره من إحدى رسائل القديس بولس في العهد الجديد) . وينبسط على الأرض وكأنه قد عاد إلى حضنها ، ويشعر «الرحالة في مناجاة ربه مناجاة طويلة تستغرق ما على من القصة :

«يارب أنا عبدك المذلول بين يليك قد طردفت من أرض أقدامك .

يارب لي لمن قد عرضت روسي على المتاصركلها فأيتها ولم يحملها عني أحد [صدى قرأى : «إنا عرضنا الأمانة ...»]

يارب أنا مسخ مسوخ أجوب الأرض أبحت عن اسم أو رقصة» الخ ..

يعتمد هذا التأثير الإغاي على التكرار - ومن هنا كان اقترابه من أدوات الشعر - خاصة تكرار الكلمات في أوائل السطر ، وهو ما يدعوه البلاغيون الأروبيون بالـ «أنافورا» . ويؤمن الرحالة قصته بقوله : «لقد قفنتي رقصة الزيف بين الحقيقة والناس»⁽⁷²⁾

تمتاز هذه الأقصوصة بوحدة الجوهر النفسي ، وهو عنصر كثيرا ما ينبس عن هذا النوع من القصص في غمرة بحث الكاتب عن الصور الأصلية ، والعيارات المنفردة ، وعالم الفوضى الذي يرتطمون به . لكن مجالها محدود ، وروحها الوجدانية لا تمتد بعيدا . إنها منمنمة حسنة الصنع ، ولكنها تنفتر إلى الأبعاد المتعددة التي يجدها في أقايصص الشاروي ، والخرائط ، ونعيم عطية .

ومع قصص محمد حافظ رجب تها ركاكة قيود المنطق ، ويجد أنفسنا في عالم عيى لا من حيث الرؤية فحسب ، وإنما من حيث أدوات التعبير أيضا . عالم الكاتب هلاسى سائل ، تسكب فيه بعض الجمل على بعض ، وتتداخل الشخصيات ، وتتشابك المواقف فلا نعود نميز بين الحقيقة والحلم ، أو بين الأب والابن . هنا السريالية الصراح ، لا السريالية المخففة عند غيره من الكتاب . وتكرر في أقايصص حافظ رجب غيوب بعينها من أبرزها خيط الصراع بين الأب والابن ، وهو صراع فرويدي صار سدا الفرية ولست العدوان وغايته القتل . وربما كانت صريحة رجب المشهورة :

«نحن جبيل بلا أستاذة و مجرد نقل لهذا المركب الأوديسي إلى الساحة الأدبية . فالأستاذ هو وجه آخر من وجوه الأب ، والثورة عليه أو إنكاره أساسا محاولة للتخلص من قبضة تلك الموهلة الكافكاوية التي سطر لها كالفكا خطابا أصبح الآن في عداد الكلاسيات .

سوف نتوقف هنا عند قصة حافظ رجب «أصابع الشعر» . العنوان (مثل عنوان عماد إبراهيم مبروك «نزف صوت صمت نصف طائر») انعكاس لشوش الرؤية ، وتداخل معطيات الحس ، وربما كان فيه أيضا إيماء بظنك الصور السريالية الفاضحة التي تحتاج مادتها من أمحق بتابع اللاشعور : أعنى لوحات سلفادور دالى ، ولويت تايجي ، وروبنه ماجريت ، وغيرهم ، حيث شعر العانة الأثوى - كقراء مكتس - يصدم الرائي ، وحيث الألفاء والحلمات هيون قلقة حادثة تحت شمس ساطعة لا تطرف . ومثلا لتلاعب رتبو بكيمياء الكلمة - يتلاعب كاتبنا

على أن الراوى - الذى نرى البطل من خلاله - لا يتلو هو الآخر من زجة عيشة تنضج في مثل قوله : « قلت له إن هذا العالم يشبه مكتبة نابوكود التي لم تكن مرتبة حسب الترتيب الأجدى بل طبقا لعدد صفحات كل كتاب وإن هذا يدعوني للمواقفة على أفكاره عن العالم وإثمه مضاد لكل حمية وبلا رابطة . » حقا إن الراوى يقول ذلك في محاولة منه لاسترجاع البطل ، وحمله على أن يرحب بالجنس - أسرارهم ، ولكن سم العيشة السارى في كل أرجاء هذا العالم لا يحتمل أن يكون قد تركه سليما . إنهم جميعا مجانين في دولة الداعرك ، كما يقول هملت !

وإن القسم الثالث من القصة « **طريق غير شرعى لحياة سرية** » يعثر الراوى بمفكرة البطل وفيها كثير من التفاصيل عن خلفيته الأسرية وإثرائه الجنسي . وتنتهى القصة كما بدأت ، والبطل واقع في قبضة اللئى :

« كان يجلس في المقهى ويتعمق القهوة ويثقل باستمتاع شديد دخان لفافه من التبغ وكان وهو يلاحق العابرات يبدو أنه في أشد حالات الملل ، وكان تكوين جسده على القصد ولامع وجهه يوسى بالإحياء الشديد لسانه ماذا يفعل هذه الليلة ؟ ما هي مشروعاتك للسهرة ؟ فقال إنه في الحقيقة لا يعرف في أى اتجاه يمشى ، إنه يشعر أنه قد صار .. إن قلبي مرهق »^(٢٧)

الشكله في هذا النوع من القصص أنه يثقل دائما على حافة الورع فها سماه الناقد الأمريكى أيفورد ونترز « مقاطعة الشكل المعبر » : أثنى أن الكاتب حين يحاول نقل الإحساس بالملل ، مثلا ، يصير مملا هو ذاته . وربما كان ذلك راجعا - جزئيا - إلى لغة إبراهيم عبد العاطى ، وهى لغة رتيبة الإيقاع ، لا تنجح فيها ، لا علو ولا جبروت ولا انتقال من مفتاح إلى مفتاح ، فضلا عن اختفائها إلى الكثافة التعبيرية ، والتظليل الموشى ، والإيجاز البال .

إنما تتوافر هذه الصفات - أو أغلبيها - في قصة **بهاء طاهر** « **الخطوبة** » (١٩٦٨) وهى قصة كافتوية - مع بعد عن الهكاهة المعياء ، وأصالة ظاهرة . إن المؤلف لا يضيع وقتا في مقدمات إثرائية أو تفاصيل هامشية ، وإنما يرسم خطوط الموقف من أول السطر : كتبت قد اعتنيت بكل شئ . **أتمنئ لصديق محبب إلى حلال مشهور قص** **شعرى وصفه وذلك ذكى وثقافى جنبا . وبعد ذلك اشتريتا ربة حتى حمراء غالية وأزراا فطيرة للقبص . »** ذلك أن الراوى ذاهب لكى يطلب بد فتاة لى من أبيا . والمفارقة الدرامية تكن في الجملة الأولى : كتبت قد اعتنيت بكل شئ . « هذا حق : ولكنه لم يعن بشئ واحد هو عيشة دنيانا ، وغيبا المظنق الذى سيحول خطبة برنث إلى كابوس مغرر ينتقب فيه من ماضى الحبيب تنقيا ، ونعزى إليه يتم - ليس أقلها زنا الحرام - هو منها براء ، ويعد إحياء جرية تبديد وجدته النياة الإدارية يربط منها في الماضى .

تتم هذه التقلد من المؤلف إلى الغرب تدريجيا ، ومن خلال أسئلة والد العروس للخطيب ، ولكن المؤلف يهدلنا بخلق جو من التوتر الحسى والتهديد المكنوم ، والعتى للمجرم . إننا نقرأ بعد الكليات التى أوردناها أعلاه : « **دول النهاية عندما ولقت أمام المرأة أصبحت وكأن**

يبدو أن ثمة عجزا منه . فكل السبل تتسوى في إملاها . وهناك غياب شامل للمضى .

تبدا القصة هكذا : « في الصباح لم أذهب إلى العمل لأنه لم يكن يوجد هناك عمل ، ومكنت في المنزل . » إنها « الأيام بلا أعمال » على حد تعبير صلاح عبد الصبور ، في محاولة منه لمكس كليات الشاعر هسيود .^(٢٨) قابيل - أو البطل الضد - ضائع منجرف على نيار الأيام ، لا يجد مرسى . ويذبل الكاتب قصته بيوامش جاءت موقفة تماما في هذه الحالة ، وإن كان يمكن أن تستحيل لمة خطيرة في أبدي كتاب آخرين أقل موهبة . يركب الراوى الأنوييس ، ويشترى من المهقة علبه سجائر ، ويدخل دارا من دور السينا ، ويتجسس مع صديق سورى في محل لا بأس ، ثم يذهبان إلى كافيتريا فندق سيماميس ، ومنها إلى بار معلم مكس حيث يتعرف على ساعته ذات نظارة ، ويسألها إن كانت قد رأت الأهرام الثلاثة وأبأ المحول . وفي نهاية القصة يفضف الولد السورى من روايتو المصرى فيتركه مهددا ، ولكنه لا يندد تهديده .

وهذا نموذج من القصة يوضح منج إبراهيم منصور : « كنت أسمى أنا والولد السورى الذى أصبح صديق في الشارع نتفرج على النساء . وكانت هناك نساء كثيرات بعضهن جميلات جدا . وقال الولد السورى لفاتة جميلة مرت بجانبه وكانت ترتدى فستانا أزرق ملئى بالأسبيورتيا » فرقت أنا وأخذت أضحك لأن الفتاة ربما لم تكن إيطالية . ففضف هو وقال إنه لولا أننى ضحككت لكات الفتاة قد أصبحت عشيقة [ويضيف الكاتب في هامش : « هذا غير صحيح » لأننى كنت أجلس مع ولد كورينى في المليون ذات مساء وحين جاءت الفتاة بالقهوة والمشاء له قال لها شيئا لا أذكره » فضحككت أنا ولكن الفتاة مع ذلك أصبحت عشيقة] فاعتذرت له بأننى لم أكن أعرف ذلك وقالت له إنه لا داعى للقلق فهناك نساء كثيرات ومادام هو لن ينسى هذه الجملة التى قالها فسيصادف نجاحا كبيرا »^(٢٩)

واضح أن هذا الأسلوب الجلبى الصافى يقف على التقيض من كمدة حافظ رجب : فالكاتب هنا يسجل المراتب بدقة ، ويتقل الأحداث نقلا تفصيليا ، ولكننا نلمح من وراء هذا الوضوح تحطم العلاقات في عالمه ، وانفاد العلاقة بين السبب والسبب ، أو على الأقل حلول علاقات حزلية على قوانين العلة والعلول . ولا يجب القصة سورى عدة أنخطاه لغوية ساذجة كان من الممكن تلافيها بقليل من المراجعة .

والضغاب هو أيضا مفتاح عالم إبراهيم عبد العاطى : صاحب قصة « **تقارير شاملة ونهاية عن بعض الحالات الخطيرة التى تجلس في هوى** » **من مقهى على جانب من الأهمية** » (١٩٦٧) . إن بطل القصة يكتشف عند حدثاته عالم الاستغلال الرأسمالى (من خلال تصرفات أبيه البشاش) كما يكتشف عالم الجنس (من خلال مريته التى تفرقه بمضاجعته) . وهو يشرب في المقهى ، ويراق فتاة إيطالية ، ويتأبط أصدقاؤه ذوى الماضى السياسى ، فيلخص الراوى رأيه فيه بقول : « فكرت جيدا ، ورأيت أن هذا الشاب لابد أن يكون في أشد حالات الملل ، فلم يعد يعرف من هو ، ولا في أى اتجاه يسير . »

الغلمان. وكذا رأى شيئاً غلبته ضحكة غريبة، كضحك الجانين المروع. هكذا كاد يومية يشارف الختام، وكان كما وصفه محفوظ.

«ألقى بنفسه في تيار زاهر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تتنى وقوة لا تنفد. صفع أقفية وصبغ على وجوهه وركل بطونا وظهوراً، ولم ينسج في كل حال من اللبكات والسباب، فحطمت نظائره ومزق زو طربوشه وتهدك بقصمه وبفضته لثيائه، ولكنه لا اودع ولا اودجر ولا اتلقى عن سبيله الخوف بالخطر».

ولما أخذت الشمس بالمغيب - وكأنما تؤذن بذهاب ما بقي من نور عقله - رأى حشاه مقبلة تتأبط ذراع رجل أنيق «تفرل في ثوب رقيق شفاف، تكاد حلقة ثديها تنصب أعلى فستانها الحريري». يقول الكاتب: «خطر له أن يضرب هذه الحلمة الشاردة. إن رجلاً ما يفعل ذلك على أية حال، فليكن هذا الرجل». منطق لا ترتيب عليه، ولكنه قد كلفه لطائف وركلات. وفي نهاية القصة لا يبق أمامه إلا أن يخلع ثيابه - آخر ما يربطه بعالم القلاء - ويندفع متهفها راكضاً في الطرقات.^(٣٠)

وتتخذ البهية شكلاً آخر في قصة «بلذلة الأسير» من نفس المجموعة إن جشعة بائع السجائر في محطة الزقازيق يرى قطاراً يقل الأسرى الإنجليز - تحت حراسة باندي الإنجليز - فيبيع لأحد الأسرى علقي سجائر لقاء حاشته، ويقاضى أسيراً آخر ببنتولونه. وحين يوشك القطار على التحرك من المحطة يظن الجندي الإنجليزي جشعة أسيراً إيطالياً قاراً فيحدره بالإنجليزية، ولكن جشعة لا يلقى إليه بالاً، فيصوب إليه الجندي رصاصة تجندله، وتقتضي على آماله أن يطلب يد الفتاة نبوية خادم المأمور، تلك التي رأى «الفر» سابق أحد الأخيانه - بغارها فضضله على جشعة لأنه أكثر مالا، وأعلى درجة، وأحسن مظهراً.

في هذه القصة التي تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية يتعاقب بعد المأساة الاجتماعية وبعد المأساة المتنازلية في عمل محفوظ، إرهاساً بما ستره من بعد في أهالي الكبري. لكن القصة تظل عملاً واقعياً، لا لإغراب فيه، ولا لتخرج على منطق الحياة العادية المألوف.

بعد حوالي ربع قرن من الانقطاع عن كتابة القصة القصيرة يعود نجيب محفوظ إلى معالجة هذا الفن بمجموعته دنيا الله (١٩٦٣). في قصة «موعد» تلتقي بجمعة، وهو صاحب دكان لبيع الأدوات الكهربائية وإصلاحها، كان سعيداً في زواجه، إلى أن انفجر في حياته «دمل حنى» فإذا هو مع زوجته الهبة وطفلة المعودة غريب لا تعرفانه. هبط عليه رعى الموت - دون سبب ظاهر - فأدرك أن «كل شيء بخصه هباه. الأبوة هباه، الحب هباه، الزوجية هباه». ولم تعد حياته إلا انتظاراً طويلاً للموت، إذ يشرب الخمر ويقرأ كتب الأرواح. ويعرض جمعة إلى هبة ماتانيا حيث يلتقي بأخيه - وهو شيخ معمم - فيصارحه بأنه ينتظر أن يموت في خلال أشهر قلائل. ويحاول أخوه طرد مخاوفه فلا يفلح، بينما يستخدم محفوظ تفاصيل صغيرة على سبيل الرمز للإيحاء بخو الخطر الذي يكتمل الحياة: «فالتت عن الأخ ضحكة أعرب بها عن

شخص غريب. لم أكن أكثر وسامة ولكنني كنت محملاً: شعر لامع وراكد كأنه منقش بالجلد، وذقن لامعة أيضاً وعظنة، وبالة فيص صلبة وعككة».^(٣١) لاحظ اختيار الصفات: «واكدة»، «ملتصق بالجلد»، «عظنة»، «صلبة»، «عككة». إنها تجمع كلها على توليد حس بالضيق المكيح، وضباب التفاتية، وانخفاء المرونة. لا يمكن أن يزدهر حب صحي في مثل هذا المناخ الخاطئ، وإنما الطبيعي - وهنا المفارقة - أن يؤدي إلى خلق الكوايس.

يقول غالب هلسا: «إن هذه القصة تخون على جميع سمات الاغتراب في الأدب المصري الحديث من إحساس بعيشة الوجود، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة».^(٣٢) هذا حق، على قدر ما يمكن لأخصوصة واحدة أن تسترب «جميع» سمات الاغتراب في الأدب المصري، ولكن ثمة سمات أخرى يجدها في ثلاثة كتب - اثنتان منهم قد طبقت شهرتها الألفاظ - هم نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وشفيق مكار.

يرمي عنوان رواية نجيب محفوظ الباكورة حيث الألفاظ (١٩٣٩) إلى وهي الكتاب بما دهاه توماس هاردي «مفارقات الحياة الصغيرة». لكن لقاءه بنجيب محفوظ مع كتاب البحث يكاد ينتهي هنا، فهو - باستثناء بضع قصص في مجاميع تحت المظلة (١٩٦٩) وسكاكية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) وظهر الفصل (١٩٧١) - يظل كاتباً كلاسيكياً الأسلوب، لا يندفع حرصه على إحكام البناء وعل عقلانية النظرة ينجر مع مد الحلم والاضطرابات والأشياء. حقاً إن رواية مثل الشاهد (١٩٦٥) هي أساساً استكشاف لمعنى الوجود، وبقطة إلى ما في الكون من عشوائية. ولكن تجربة عمر الحزمزاي تظل محكومة بنفس الحس الكلاسيكي المنظم، ونفس الممار الفني العميق اللذين يجدهما في أعماله السابقة. في هذه الجلود إذن نتحدث عن تجربة البحث في أربع - أقاصيص محفوظ، مدركين أنه يختلف - من هذه الناحية الجوهرية - عن بعض من ذكرناهم من كتاب.

«مس الجنون» - الأخصوصة التي تمنح اسمها الأولى لمجموع محفوظ القصصية (١٩٣٨) - أقرب إلى ما يسمونه في الطب النفسي: دراسة حالة. إنها معالجة موباسيانة لطيف الأعداء نحو الجنون، والقاصص يحكيها بعد أن قضى بطله زمناً في مستشفى الأمراض العقلية، إلى أن تم شفاؤه. كان البطل أدنى إلى الهدوء بل إلى الجمود والكسل، ولكن حينه تفتحان ذات صباح، فإذا كل ما كان يبدو له مألوفاً قد صار غريباً محبباً، وإذا رعى الحرية بضمين في ظلمات روحه كمصود من البرق: «ولزت عليه الحرية كالوحشي فلأه يقينا لا سبيل إلى الشك فيه، إنه حر يفعل ما يشاء كيف شاء حين يشاء». «قد مر أروست، بطل مسرحية سارتز القلباب، بتجربة مشابهة». ويستقبل بطل محفوظ دنياه من جديد، وقد ملكت أهدابه طمأنينة وثقة بالنفس، قدباء للشباب تنصب عليه كالظلم. إنه يرى رجلاً وامرأة وأكلان ويشربان ما له وطاب في أحد المطاعم، وعلى قيد خطوات منها جماعة من غلمان السبيل، جوعى غريباً، فيصمد المشهد حس البذل فيه (حتى هنا لا يفتيق البعد الاجتماعي عن قصص محفوظ) ويرمي بالدجاجة التي على مائدتها إلى

في هذه النقطة أو تلك ، لكنت لن تستطيع أن تذكر عليه أمرا واحدا :
نفاذا البصرية الفنية التي تلوح على أعين مسريرات وجودها البيولوجي ،
وأمانة الفنان التي تحطم كل قشور الراء الاجتماعي : وشجاعة الفكر
الذي لا يتردد في المهر بتأجيه ، منها صدم مشاعر الناس وما تعاقروا عليه
من أصول اللياقة وأداب المجتمعات .

في قصة «السكري الأسود» (١٩٦١) يضرب حس الميت بمجلوده
في القهر السياسي ، والضغوط الاجتماعية ، والتشوهات النفسية الناشئة
عن مناخ مريض . يغشاها الراوي عن صدائه لشوق : رغم اختلاف
انتابها السياسي - فقد كانا من جيل واحد : «جينا الحائر ، وأحرام
٤٧ ، ٤٨ ، الأحكام العرفية ، وعهود النقراشي وإبراهيم عبد الهادي
والسكري الأسود» . وكان شوق - الطالب في كلية الطب - وطنيا
متحمسا ذا نشاط سياسي أدى به إلى السجن . وفي السجن كان يتولى
تعليمه عباس عمود الزنفل ، رجل البوليس السياسي الذي مهمته
تعليم المحققين : «كان حمل عباس عمود الزنفل هذا أن يضربهم ،
بضرب بعضهم لكي يمتدح ، وآخرين لجرد الضرب وهذ الكيان ..
الضرب بمختلف أشكال الضرب ، بالعصي ، بالكرابيج ، بالحذاء ،
بالتبوت ، باليد العارية المجردة » . ويخرج شوق من السجن كائنا آخر ،
ندوب روصه أصغر حتى من ندوب يده . لقد فقد ، تحت وطأة
الرب ، إنسانيته ، وأصبح يخاف البشر .

لكن الأيام دول ، فقد تغيرت الوزارة ، وقاد السكري الأسود
مكاته ، وأدمن الأيون ، وصارت أسرته ، وصارت يمين معاملة
زوجته ، وما هي ذى المحافظة ترسل خطابا إلى الحكيماش تطلب فيه
توقيع الكشف الطبي على الزنفل لإثبات عجزه الكامل تمهيدا لفصله من
الخدمة .

ويشوق الراوي وشوق وعبد الله التورجى طريقهم ، في سيارة
الحكمية ، إلى قلعة الكيش لتوقيع الكشف على الرجل المريض .
وتقابلهم امرأته وتحكى لهم قصة حياتها معه . ويفقد شوق صوابه ،
وينسى مهمته كطبيب ، فيكشف للجلاجل المريض عن آثار التعذيب في
بلده ، ويوقع الربح في قلبه . وفي مشهد رائع من أروع ما خطه قلم
إدريس ، يستبد الربح بالزنفل فيروى ، ويتراجع في فراشه بجناز كريد
الاضطهاد ، ويستجبل أنبيه بقلب خائف مسعور ، يكاد يقضم بكم
شوق ، وحين يبيسه ذلك يقضم يد امرأته ، ثم يبدأ في قضم ذراعها هو
(ذراع الزنفل) . وينصرف الثلاثة من البيت تاركين مهمة الكشف على
الرجل لطبيب آخر .

بعد هذه الزيارة المحمومة يخافت إدريس من النعمة هونا ،
وتستحيل نبرته استرجاعية متأملة إذ يكتب :

«ولا أعرف لماذا كرا واجعت ما حدث لا أستطيع أن أنسى رغم
كل ما رأيته وشاهدته كلمة خيل إلى أنها عادية جدا وطبيعية ساعة أن
سمعتها فقال ، ولكني لا أعرف لماذا ظلت تلعب على ولا تتركني ، الكلمة
فلانها امرأة من الأثلاث فخرن على صراخ نور ، امرأة لعلها أم على
الحسادة ، وقائنها ونحن نتأهب لمخادعة الحجره ، وقد أصبح البقاء فيها

استباهة أو عن تظاهره بذلك ، وشرع في الكلام ولكن أولفنه عنه
خروج سجنه التزام من السلكت الكهربائي محدة أزيزا حادا وتوهجا
عاطفا فأخذ لحظة ثم قال .. « (٣١) ويودع جمعة - الذي ينتظر
الموت - أخاه المؤمن بالقدر والمكوب ، لكي تصدم سيارة هذا
الأخير ، ويظل جمعة على قيد الحياة .

يتكرر هذا الموقف الأساسي ، مع بعض الاختلافات ، في قصة
«حادثة» من نفس المجموعة . فتحن في مطلع القصة تلحق بكهل في
الستين يتكلم من تليفون في شارع الجيش . وعند انتهائه من المكالمه
وعبره الطريق تدمره سيارة مسرعة . ويلفظ آخر أنفاسه عند وصوله إلى
مستشفى النمرdash . ويفتش الضابط المزو به بالتحقيق عثرات
بلده ، فيجد فيها خطابا من القاتل إلى أخيه يقول فيه :

أخي العزيز أأمله الله
اليوم تحقق أكبر أمل لي في الحياة . فقد تزوجت عن صدى
الأهبة المبررة ، تزوجت جميعا والحمد لله ، أصبته وبية وزينب في
بيوتن ، وما هو على يوتلف ، وكلما ذكرت الماضي بمضجته وكدمه
وقلله وشقاله أحمد الله المان ، وهذا هو النصر المبين .

وبعد تفكير طويل قرأ لي على ترثه الخدمة ، لهابيات أن تتحسن
صحتي طاملا بقيت في المدينة الخ ..

والمفارقة هي أن يكون هذا الخطاب مؤرخا في يوم الحادث ، فكان
أكبر أمل لكاتبه في الحياة هو أن يموت . وتحسن الصحة المرجو قد أصبح
ترقا زائدا عن الحاجة بعد صدمة العربة القود . ويعد الضابط في أحد
جيوب الجاكته روثة طيبة فإذا بها : «المواد الكحولية والبيض
والدهنيات متنوعة ، ويستحسن تجنب المنيات كالشاي والقهوة
والشيكولاته» . ويستم الضابط ابتسامة باطنية إذ إن عمليات عمالة
صدرت إليه من طبيبه في نفس الشهر « (٣٢) إنا جميعا واقفون في
نفس للشبكة ، محققين وضحايا على السواء ، والموت لا يعرف كبيرا .

يمكننا من هذه النماذج الأربعة أن ننتهي إلى أن حس الميت عند
تجنب محظوظ يتخذ عادة أحد شكلين : مفارقة : مفارقات القدر
تعكس سمات الإنسان وتهدم مشروعاته ، أو موت مفاجئ يصيب
الضحايا الخطأ وينجز منه من كان ينتظره أو ينتظر له . لكن هذا كله
يدور في جو والهي دقيق التفاصيل ، أو على الأقل كان هذا هو الشأن
قبل أفايصص محظوظ التي أوسعت بها نكسة ١٩٦٧ ، وهي أفايصص
يتراجع فيها العنصر الواقعي لكي تحل محله عناصر الخوف ، وفري
الجئون ، وتهاويل الفانتازيا .

وعلى النقيض من عقلانية تجنب محظوظ الضوية نجد أفايصص
يوسف إدريس - في مرحلته الوسطى والأخيرة - يعظم بمجون
مقدس ، وتكرس حرمرات الدين والجنس والسياسة ، وتعمق أعف
الجروح وأبهدا غورا في النفسية المصرية . قل ما شئت عن غرور
إدريس ودعاواه العرفية ، مخالفه في هذا الأمر أو ذاك ، اكشف خطاه

رجل، ربما كان يعتقد أنه يخاطب به أنثى ١٩ أو ربما فعلها أو فعلها للتسلية وكسر الملل في وقت طويل طويل متشابه؟ ليلينا، قبل أن تأم، قلت لنفسي: «ليس هذا أروع ختام لقصة ذلك الحب، إنه على الأقل سيخفي من آلام النهاية ومرارتها...».

غير أن الشيء الملل الغريب، الشيء الذي لم أقتعه أبداً ولا يمكن أن يصدقه إنسان، حتى أنا نفسي لا أكاد أصدقه، أن الغضب ظلت تمرير في ظل الألم مملوداً طويلاً يعكر طعم الحياة في نفسي، وظلت فردوس حية في خاطري، أكثر حياة من كل من عرفت من النساء. (٣٢)

إن للعلاقة الجنسية مع فردوس هنا ثلاثة أبعاد: بعد سياسي، وآخر وجودي يؤكد إنسانية الإنسان بما هو مخلوق يحب ويكره ويشقى ويفرح ويرضى ويسخط؛ وثالث معرفي حيث أن التواصل مع الآخرين - ومثلهم هنا هذه المجهورة الغامضة - سبيل الإنسان إلى المعرفة. ومن خلال وقوع إدريس على هذه اللحظة الحسية الغنية بالذلات، ومن خلال اختلاط عالمي الحقيقة والوهم في قصته، كتكتسب صبرات الإنسان إلى المعرفة والتواصل والتحقق كياناً عينيّاً راسخاً، ويؤكد الموجود ذاته، حتى لو كان سعيه عيشاً لا قوام له من الواقع المحسوس.

وفي قصة ثالثة لا تتجاوز صفحتين، هي قصة «العصفور والسلك» (١٩٧٠) يعالج إدريس موقفاً بشيء، من بعض الوجوه، مواقف فتحي غانم في أقاصيصه السريالية التي ضمنها - فيما بعد - مجموعته سور حديد ملهيب. ليس في هذه القصة أكثر من أن عصفورا يحط على سلك، ويزاول عليه الحب مع وليفته، ويسقط، ويتبرج، باختصار يفعل كل ما تفعله العصافير. لكنه لا يترك أن السلك ينقل، في هذه اللحظة، سبع مكالمات تليفونية في آن واحد. وتختلط الكليات، تتأرجح، تتوجد، كلها في النهاية تعبير، مادياً، إلكترونات، شحنات متجانسات، متشابهات، كلمة الحب لها نفس شحنة البعض. كهارب الصلصق هي كهارب الكلب، الصراحة كالتفاق، اللوعة كاللغة، الليل كالصبح كالنهار، الحرام كاللال، الفضل كالحاجة كالكمفاح، البطولات كالتذلات. كلمات. شحنات. إلكترونات متحفزات متحركات. إنه استواء الأضداد الذي أدرته مسزور في كهوف هارباير. الطائر هنا يفضد الإنسانية، والإنسان يتحول إلى ذرات وكهارب وموجات لاصلة لها بالأحكام الإنسانية. هذا التباين بين القيم البشرية وسياد عالم الموضوعات جزء، كما رأينا، من رؤيا الحب.

وقصة «بيت من لحم» (١٩٧١) نموذج آخر لهذا الوعي الإدريسي بوجود قوى حيوية طبيعية - هي في هذه الحالة قوى الغريزة الجنسية - تتأني على كل قيود العرف، ومواضعات المجتمع، وقوانين الأخلاق. إن الأرملة وبناتها الثلاث يفساجن جميعاً زوج الأول - وهو كفيف. وكف البصر هنا رمز إلى قوى الغريزة العمياء التي تنفي نفسها من مؤونة الاختيار الخلق. وتتبادل النساء الأربع خاتم الزواج الذي تلبسه الأم، عازلة على المظاهر، وكى يكون الزوج الجديد مطمئن إلى أن ضحيته في كل ليلة هي «زوجته وحلاله وزلا وحاملة خاتمه» (٣٣) الجسم هنا جسيم عديم اليقين الذي يعينه الأعلى. وثمة مؤامرة صمت بين نساء

أمر لا يتحملة العقل وقطعة لحم عباس بين أسنانه ودماءه تكاد تصبح كل ما تقع عليه العين. سمعت المرأة تغمص شففتي وتمس للواقفة يوجارها: «لحم الناس يا بنتي... أظن يدوقه ما يسلاه... يغسل بعض اشأله ما يلفأش إلا سلاه... ألفظ يارب بهيكل».

سمعتا ورتت في أفنئ رنين الكلام الفارغ الذي نسعه من خالاتنا لنسخر منه ولكن لا أعرف لماذا لا تزال تلح على. (٣٤)

في هذه الدراسة آثار التعذيب البدني والنفسي على الجلود والضحية معا (وقد كتب سائر من هذا الموضوع) يحدث لون من التحول الأسطوري، هو الذي يصنع القصة مذاقه العتيق: إن شرق، تحت وطأة الألم، يفقد إنسانيته. والزنفل، تحت وطأة الخوف والذنب والمرض، يتحول من رجل إلى كلب مسمر أو ذئب، كذلك المخلوقات التي تراها في أفلام الرعب وقصصه تترك عيناها، وتتصبب أشواك شعرها، وتبرز أنيابها حين يتصف الليل، ويرتفع القمر في كبد السماء، إنه ضرب من مسخ الكائنات - بتعبير أو فيد - أو قل إن الزنفل واحد من مخلوقات كانت رجلاً - بتعبير جوركي. وكلام المجهز الفارغ في ظاهره يشتمل على حكمة عميقة وصبرية نافذة. لهذا لصقت كتابتها بذاكرة الرواي وأصبحت بمثابة لحظة التنوير التي تمنح المعنى لكل ما سبقها.

إدريس قصة أخرى تستمد مادتها من عالم السجون، وجوها المحصاري، واختناق الرغبات الإنسانية وراء أسوارها. في قصة «مسروق الجنس» (والعنوان سريالي أشبه بمتاوين قصص بعض الكتاب الذين تناولواهم أعلاه) ينقل الرواي - وهو مسجون - من زنتائه إلى زنتائه أخرى تلاصق غير الحرم، فلا يفصل بينها إلا جدران سميك. وتبت هذه الحقيقة حيوية خارقة في بدنه، بعد طول حرمان من المرأة، فيروح يتصور جارته على الجانب الآخر، ويمنعها اسم فردوس، ويرسم لها معالم جسدية واضحة، ويروح يدق على الحائط ليخبرها بوجوده، ويتأدبها ويحملها بطريقة المساجين في التخاطب عبر الجدران وهي «وضع» كسرولة والطعام الفارغة من ناحية فتحتا على الحائط وتقرب القيم من قاعها لتلكم. ويكون أعظم يوم في حياته عندما يأتيه الجواب: «لم تكن كليات أو حروف [كذا] وإنما مسروق همس لا تستطيع تميز جملة، شمتت وكنت بحيث استحالتي إلى أصوات متصلة أو متقطعة، كالأبين مرة وكالمهميرة أخرى». ويبلغ من نجيم هذا الوهم في ذهن المسجون أنه يقضى ليالي حب - عبر الجدار - مع صاحبة الصوت إلى أن يجيء يوم ينقطع فيه صوته إلى الأبد. ويستندج المسجون حارسه إلى الكلام فيعرف - وهو لا يكاد يصدق أذنيه - أن كل المسجونات من النساء قد رحلن إلى القنطرة منذ شهر، وأن سكان العتير الجاهور «تراحيل» مرة رجلاه، مرة سنات، تراحيل، يومين، أسبوع، أسبوعين وأتت وسظك.

ويتم إدريس قصته بقوله: «وكنت أفتهم فقهية من فقه العقل، وفي ألت ناحية جرى عقل يفكر: أليس من الجائر زعم آلام الحب المروعة ألا تكون هناك فردوس بلرة، بل من يدري، أليس من الجائر أن الجنس المسروق كان همس

الناس على شطره إلى قسمين : إن الأصدقاء والمعارف وزملاء العمل واليواف والأب والزوجة والأبناء بكونه جميعا ويتحالفون عليه .

وعن نجد هنا نفس الجرح الكاوي الذي نجده عند كافكاو بهام طاهر ، إذ يفقد الراوي هويته ، ويستحيل الكون إلى ملحمة من التناقض والرعب والبياداعات . إن شقيق مقار - في هذه القصة - كاتب عبقري - وجودي في آن واحد ، البشر عنده حيوانات مؤذبة شهوانية يمكن أن تصدر عنها أكثر الأفعال بعدا عن الترفع . إن الآخر ، عنده هو الجميع لأنه تهديد دائم للذات . وأعين الآخرين التي تراقب وتدين وتآمر إنما هي انعكاس لحقيقة الصراع بين الذوات ، أو المبارزة بين هذا الوعي وذلك .

ويشكو محمد محمود عبد الرزاق من أن القصة جاءت « كما لو كانت تشرح حالة مرضية عصابية مكانها كتب الطب النفسي وليس فن القصة » (١٧) . وليس هذا صحيحا ، فإما شقيق مقار كاتب ربي يصبره إلى ما وراء حدود وجودنا اليومي ، وأطل في إحدى اللحظات على الرب الكامن وراء سطح الحياة اليومية ، فحمل إلينا أبناء عما يربعد على الشاطئ الآخر . إن فنه لا يميل إشكالا ولا يقدم وصفات لمعالجة القضايا - متى كان الفن يفعل ؟ - وإنما هو رصد أمين ومعلم لورقة الإنسان الميتافيزيقية التي لا حل لها ، ولن يجدي معها إزالة كل الشرور الاجتماعية ؛ لأنها أصغر من ذلك جديرا . إن وضع الإنسان الجديدي أساسا ، وهذا ما يرفض أصحاب التفاضل الساذج أن يقرأوا به ، ولكن أبطال شقيق مقار يؤكدونه ويدفعون حيواتهم وروحة بالمهم نمنا له .

وموجهة كتابتنا - رغم هذا الحب المسوي - ملهوية . فالنكاحه السوداء لها في عله دور أكبر من دورها في عالم معاصريه من أمثال الشاروني أو الخواطر . وتكنيكه المفضل - كما أسلفنا - هو أن يكتب بأسلوب موضوعات الإنشاء الجزلة النخبة ، وأن يستخدم الكليشيات البالية لكي يسخر منها . انظر مثلا إلى الطريقة التي يبدأ بها قصة « رجل لا يولي على شيء » : (١٨)

أجمع الشراخ ، والمفسرون ، وعلماء اللاهوت ، والأدياء ، والشعراء ، والفلاسفة ، والمصلحون الاجتماعيون ، ورجال السياسة ، وأهل الرأي ، وعلماء الآثار ، والباحثون الجيولوجيون ، وعلماء الأقراباذين منذ يضع سنين على أن الحب شيء مستحب للغاية ومخاصة في أوقات الفراغ .

ولما كان الأستاذ ربيع رجلا حسيصا محاذرا لنفسه بأخذ بالألم والأحوط ويأبى عن مواطن الشيات قد تمنع في كتب الأدب ودواوين الشعراء والأشعار جميعا ووعي جل مجابه فيها من شروح ، وتفسيرات ، وآراء ، ونظريات ، وروح بالغب ، وتأكيدات ، ومهمات ، وتعميمات ، وتلميحات .

حققة أن الأستاذ ربيع قرأ أيضا في ساعات عته كتاب « كيد النساء » وحكاية « شركان الملك والمعجز أم النواهي » إلا أن ذلك لم يفت في عضده ، ولم يزعج بصبره ، ولم يؤثر في سداد رأيه ، وصواب حكمه على الأمور ظاهرها وباطنها إلا أنحف التأثير وأبسر .

البيت . كلهن فاهات ، وكلهن متجاهلات ، ربما عجيلا ، ربما عجزا عن مواجهة الذات والآخرين بالحقيقة ، ربما لأن هن مصلحة في استدامة هذا الصمت .

وأخر أديب أريد أن أتحدث عنه هو شقيق مقار (١٩) الذي عرفته الحياة الأدبية في الستينيات والسبعينيات مترجما لشويناور ، ويرغت ، وبرزنسكو ، وقاداموف ، ود . هـ . لورنس ، ومؤلفا لعدد من الأكافيص نشرت في صحف ومجلات مصرية وعربية مختلفة ، ولم يجمع بعد بين دفتي كتاب .

يستمد شقيق مقار جزءا كبيرا من رؤياه وصوره وعيوبه من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد . وعلى من يريد فهمه أن يهتف على التوراة والإنجيل ، إلى جانب أساطير اليونان ، ومسرح العبت ، والأدب الأوربية عموما .

في قصة « رؤيا منها الطاغوتي » (٢٠) يتضح الكثير من سمات هذا الكاتب : محاكاة ساخرة تستمد مضاهما من التناقض الكاس بين المظهر والخبير ، بين الأسلوب الجليل والمضمون التافه ، سخرة من الأخلاقيات المتعارف عليها والتي لا تعدو أن تكون واجهات اجتماعية يمارس الناس من وراءها ردائهم . والقصة فانتازيا عكمة البناء تتدرج بقارئها من المادى والمألوف إلى السخري والشائه والغريب . ولكننا نكتشف أنها ليست إلا دورة الحياة اليومية ، وأن الربيع يكن بانتظارنا - كما يقول التعبير الإنجليزي - حول الركن .

وفي قصة « أولاد الألهي » (٢١) يستعير الكاتب العنوان من قول السيد المسيح : « يا أولاد الألهي من علمكم أن تهربوا من النصب الآتي ؟ » لكن يتحدث عن محاضرة حضرها بطله - ويدعي الأستاذ عبد العليم - فيكون في ذلك هلاكة ، إذ يصمم على تعقب الأستاذ الحاضر كي يسأله عما غمض عليه من أمر المحاضرة ، فيظل يبع على وجهه في الطرقات « حتى تدهورت صحته ، وسامت سمعته ، وأصابه هزال ، ولحقه الخراب ، بالنظر إلى أنه أهمل تجارته ، وأهملت مكانته الاجتماعية ، بالنظر إلى أنه لحقه الخراب وبارت تجارته ، ووجعت السيدة زوجته ، لأسياب عديدة ليس أهونها شأنًا تلهو مكانته الاجتماعية ، وبارت تجارته ، وقلة المال في يده ، وإهماله لواجباته الشرعية تجاهها ، في معرض بحثه الدؤوب عن الأستاذ الحاضر » .

وقد ارتكب جلال المشرى خطأ مهلكا في تعليقه على هذه القصة حين أخذ على شقيق مقار امتلاء أسلوبه بالكليشيات ، غير مدرك أن استخدامها مقصود على سبيل التكميم برقانة اللغة وزيت المواضع الاجتماعية . (٢٢)

وفي قصة « الآخر » (٢٣) يكتمل الشكل على البساط إذ استخدمنا تعبيرا لغزي جيمز - ويتولد نموذج الكاتب : فرد واحد أمين يقف بمفرده في مواجهة الآخرين الذين تردهم إمدادات ضخمة من المعاديات والأعراف والقواعد المتفق عليها . ليس في القصة علامة ترقيم واحدة وإنما هي سيال واحد متدفق - وإن كانت قبضة الكاتب لا تفرغ عنه لحظة واحدة - ينتهي باغتراب البطل عن ذاته ، وإصرار

في الغد فضربت البقطنية . وعند طلوع الشمس أعد الله رحبا شرقية حارة ضربت الشمس على رأس يوران ، فقبل ، وتغنى الموت لفرط شغافه . وهنا قال له الرب ، وفي قوله مغزى القصة : « أنت أشفتك على البقطنية التي لم تنم فيها ولا ربيتها ، أفلا أشفق أنا على نينوى المدينة العظيمة التي يوجد فيها أكثر من النصف عشرة روية من الناس الذين لا يعرفون بينهم من شياهم ، وبهاهم كثيرة » .

هذه هي القصة التي استوحاها شفيق مقار . لقد جعل يوران بطل قصة عصرية تبرز اغتراب الإنسان في العالم ، على نحو ما نجد في أدب الوجوديين ، وفي مسرح العبث عند بيكيت ويونسكو وغيرهما . حين يستيقظ يوران ذات صباح بعد نوم ثقيل ، يجد رجلا غريبا جاثما على أنفاسه يطلب منه أن يقادر البيت ، إذ لا أحد يريد فيه . وقبل أن يبين يوران هوية هذا الرجل يدخل أبوه الذي يبدو متفقا مع الرجل في الرأي فيجرده من حافظة نقوده ، ويحاول أن يجرده من سترته وقبضه وحذائه وربطة عنقه ، فلما يقاموه يوران يصر بالصراخ إلى الله : « وآه يارب ! إن نهلك كلنا من أجل روح هذا الإنسان ، ولا تجعل علينا دم ، لأنك فعلت كاشتم » . ويشرح يوران من النافذة إلى الشارع ، حيث يرى أمه في نافذة شندعها غارس الحب مع الرجل الغريب الذي أبقظه .

هذه هي أول عنة يتعرض لها يوران . إنه أشبه ببحرير ساما ، بطل كافكا الذي يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه حشرة مقرزة مقنونة على ظهرها يشمأز منها أبوه وأمه وإخوته . وتأتي الهبة الثانية حين يلوذ بمقهى يتناول فيه إفطاره ، ويصلح من شأنه في دورة المياه ، ويتابع صحيفة يأخذ في مطالعتها ، وهو يأكل ، حتى يمين موعده ذهابه إلى عمله ، فيلاحظ وهو متدهش أن صاحب المقهى والتادل يتهاسان عنه ولا يريدانه أن يبق دقيقا واحدة .

وفي الأوتيس يشجنه الركاب ، ويتجاهله المحصل ، ويستدير السائق ناظرا إليه ، ثم يعطيه . بعد أن هجر الركاب العربة - مظلولا مظلما ، فلذا به - إنذار رمي موجه إليه بالامتناع نهائيا عن ركوب سيارات الأوتيس ، ومركبات الترام ، وقطارات الترو ، وقطارات السكة الحديدية ، وسيارات التاكسي والرمسيس والنقل ، لأي سبب من الأسباب ، وتحت أي ظرف من الظروف ، نظرا للمسألة التي نجم عنها طرده من بيت أسرته ، مما ينجي منه على انغلاق ركاب المواصلات العامة وحماها . إنه الموقف الكافكاوي مرة أخرى : موقف يورفك الذي يصحو ذات صباح ليجد نفسه متجها بجماعة غاضبة لم يرتكبا .

وحين يدخل يوران مكان عمله يجد غرفته عارية من الأثاث ، وقد اختضت المفاتيح ، وحملت معها أوراق بيضاء عليها شتائم بدنية . ويستدعي المدير فيخبره أنه مطلوب للتحقيق غدا ، ثم يطلب منه ألا يعود إلى العمل مرة أخرى .

ولا يعود ليوران مأوى سوى الخلاء فيجلس تحت بقطنية بعث بها إليه الرب ، ولكن دودة تضربها . وقرب المساء يوقفه رجل عريض في جلباب ، ويقناده إلى بيت مهجور في أطراف المدينة ، به امرأة تنطق البلب عليه بالفتاح والرتاج ، ونفهم ضمنا أنها تعدد للإعدام صباح

ولذلك فإن الأستاذ ربيع عندما اتقى بالست أم رجوات على سلم العمارة بعد جيرة طويلة غير مجدية قرر أن يحيا حيا شديدا وانصرف لا يلوى على شيء .

إن السخرية هنا تتبع من جملة أمور :

- ١ - من الجميع بين رجال لا صلة بينهم مثل الأدباء ، ورجال السياسة ، وعلماء الآثار ، الخ ..
 - ٢ - من أن حشد كل هذا العدد الكبير من الخبراء يوصى بأنهم سيمكون على حل مشكلة كبرى كالسلام العالمي أو حظر الأسلحة النووية ، ولكننا نكشف - بما يشبه الميوط عن الذروة - أنهم اجتماعا على مشكلة شخصية صرف ، بين الإنسان ونفسه أو بينه وبين فرد آخر - هي الحب .
 - ٣ - من التحكم على مسفلة الكتب وما فيها من شروح وتفسيرات وتأكيكات ومهمات ، الخ .
 - ٤ - من الحرص على ألا يذكر اسم البطل إلا مسبقا بقلب « أستاذ » تأكيدا لوقاره ومحافظة على كرامته رغم أنه مقبل على حفاقة كبرى ستطع بكل هذا الوقار .
 - ٥ - من وصفه بأنه رجل « لا يلوى على شيء » ، أي ذو عزم وتصميم ، لا يعرف التردد ، وسرى كيف أن هذا العزم هو الذي يورده موارد التحكة .
 - ٦ - من قوله « قرر أن يحيا حيا شديدا » كأنما الحب قرار إرادي وليس عاطفة تلقائية .
 - ٧ - من قوله « بعد جيرة طويلة غير مجدية » كأنما الجيرة المجدية هي التي يجب فيها الرجل جارة المتروجة ذات الأبناء .
 - ٨ - من محاكاة الأسلوب العربي المجزل ، مدعي الحكمة : « يأخذ بالأسلم والأحوط ويتأى عن مواطن الشيات » .
- وقصة « يوران »^(١) ، كما يدل عنوانها ، مستوحاة من سفر يوران في التوراة ، أو بني الله يونس كما يسمى القرآن الكريم . تبدأ القصة في التوراة هكذا : « وصار قول الرب إلى يوران بن أمثاي قائلا : قم اذهب إلى نينوى المدينة العظيمة وناد عليها لأنه قد صعد شرهم أمامي » . ولكن يوران يحاول الفرار من هذا التكليف الإلهي فيصير من يافا على ظهر سفينة متجهة إلى مدينة أخرى ، وتهب عاصفة شديدة ، فيغرق الملاحون أن يقرعوا ليصرفوا من على ظهر السفينة هو سبب البلية ، وتقع القرعة على يوران . ولا يجد الملاحون بدا من أن يطرحوه في البحر فيقتله حوت ذئبه ، فيقذفه الحوت إلى البحر . ويغشى يوران إلى مدينة نينوى حيث يدعو أهلها إلى التوبة والإبائية إلى رب العالمين ، فيستجيرون لدعوته ، ويقبلون عن غيهم ، ومن ثم يرفع الله عنهم غضبه . ويخرج يوران من نينوى ، ويجلس شرق المدينة ، فيرسل الله بقطنية ترتفع فوقه لتكون ظلا على رأسه ، يقيه حرارة الشمس . ولكن دودة جاءت عند طلوع الفجر

(وقد قرأنا مرقومة على الآلة الكاتبة) ، ومقالاته النقدية المنشورة في بطون الدوريات ، وتطرح للنقاش النقدي على نطاق واسع .

- ٣ -

عانت التجربة البشيرة في القصة القصيرة ، شأن كل فن تجريبي ، من صدقة الأولياء وعدواة الخصوم على السواء . فن ناحية نجد في البحث ما يفرى بالانزلاق إلى انعدام الشكل ، وتخلخل البناء ، وغياب الروابط ، وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء ، حتى يمكن القول إنه لقاء كل أقصوصة عبثية ناجحة تولد خمس محاولات مجبضة ، أو مبتسرة ، أو شاذة . وعلى الجانب المقابل ناهض البحث أصحاب الاتجاهات التقليدية - ممن تربت أذواقهم على تشكيكوف ومويسان - كما ناهضه دعاة الالتزام من ماركسيين وغيرهم . ويورد يوسف الشاروني في ختام كتابه **الاصحاح في الأدب المعاصر قائلة** بمن ناهضوا أدب البحث في بلادنا ، فإذا بها تحوى رجالاً من قامة الضاد وزكي نجيب محمود ، وفؤاد زكريا ، وأتور المداوي ، وكلهم رجال يحسن المرء صنعا إذا هو فكر مرتين قبل أن يقدم على مخالفتهم . لكن الحساسية البشيرة قد واصلت إيداعها في مجال القصة القصيرة ، رغم هذه الاعتراضات ، والأرجح أنها ستظل تظل ، ما بق الوضع الإنساني على ما هو عليه ، وما ظلت الإشكالات التي يطرحها هذا الوضع قائمة ، وتنقضاته غير مرفوعة .

والرأى عندنا - إذ نحن أقرب إلى المحافظة في التجديد - أن خير ألوان القصة البشيرة هو ما كان مقعاً على المستوى الواقعي المحض ، وحاملاً في تضاعيفه دلالات أخرى رمزية يدركها القارئ، بعيد النظر . على هذا النحو يتم التوفيق بين متطلبات العقل وحاجات الخيال ، ويتحقق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكرايح المنطق . ومن هنا كان اغمازنا لنوع العبثية التي يعلها أمثال بهاء طاهر واعتراضنا على عبثية حافظ رجب ومن جرى مجراه . ويبقى - في النهاية - أن الفن مغامرة مفتوحة لا تعرف أفقا تنتهي عنده ، وأن التجريب حاجة مشروعة من حاجات الفنان الخلاق في كل عصر ، ومن كان وجوب الترحيب بكل اقتحام في جليله ، حتى لو أثبت التجربة بطلانه ، أو انتهى إلى طريق مسدود .

العند ، بينا يتعمس أهل البيت - المرأة ، والرجل ذو الجلباب ، والرجل الذي أبغضه في الصباح ، والمعلم - في الجنس ولعب الورق والمشراب والشواء تاركين يوانا محتة .

إن الرؤية هنا عبثية عميقة التشاؤم : فالأحداث تجري بغير منطق ولا رابط ، والبطل مهجور لا يبعث أحد ، والآخرون قوة معادية قاسية مدمرة ، يستعين الكاتب على إبراز هذا كله بمد الجيوب بين يوانا القديم ويوانا الحديث ، وإيراد مقتطفات من التوراة بعد تطويعها لخدمة الموقف الجديد .

واخبرنا نتوقف عند قصة « **لا يغني حذر من قلمو** »^(١٥) حيث نحيق المصائب بالأستاذ شهاب نتيجة حادث صغير ما كان يظن أن يؤدي إلى كل هذه النتائج الجسام . ولكن هكذا تجري الأمور . إن الأستاذ شهاب ينجلب إلى مؤخرة امرأة في الطريق :

« وجد نفسه وجهاً لوجه ، إن صح التعبير ، مع عجز عظيم كان في تلك اللحظة بالذات يعبر الطريق العام غير هباب ولا وجل « فيمشي وراء المرأة « ب تلك الصورة الملتاعة ، بينا المدينة - وذلك ما لا يختلف فيه اثنان من أهل الرأى - تخرج بالأحجام من مختلف الأشكال والأحجام والأحجار والألوان إذا ما أخذنا في الحسبان ما تكسيه من بدع الألوان وما تتحلل به من ثمين الطنافس والرياش » . ولكن الأستاذ شهاب لا يتمكن من متابعة المعجز حتى النهاية « بالنظر إلى ما لوخط من دأب المعجز على الحركة قدما في شاطئ وتصميم كانا على إصجاب الكافة » .

يعدد الكاتب هنا إلى نقل صفات الأحياء إلى الجهاد ، أو إلى أجزاء من الجسم البشري ليست يقيتا من مراكز الوعي ، إن المعجز يعبر الطريق غير هباب ولا وجل « وهو يتحلى بـ « ثمين الطنافس والرياش » كأنه حائل أو أرضية : والدأب الذي يشق به طريقه في زحمة الطرقات « على إصجاب الكافة » !

إن شقيق مقار - الذي لا تكاد تعرفه جبهة القراء - ليك عقلا خلافاً من أعلى طراز ، ولفته لغة حية في قلب موكب المرنى الذي يتله أغلب قصاصينا . وهو يستحق أن يقف بلا جدال في الصف الأول بين أدباء البحث ، خاصة بعد أن تجميع أقاصيصه ، وروايته الحب والكلاب

• هوامش

- (٨) فؤاد كمال ، ثلاثة جويرون ، الدار القومية للطباعة والنشر : ص : ٢٨ - ٢٩ .
- (٩) فرنسيس كافكا ، القصة ، ترجمة د . مصطفى ماهر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة : ص : ١٤ .
- (١٠) فرانز كافكا ، « أماني القارئ » ، ترجمة محمد عبد الله الشفيق ، مجلة الأدب (مايو ١٩٥٩) : ص : ٨٧ - ٩٣ .
- (١١) « القصة الجويرون عند كافكا » ، ترجمة أحمد عصام الدين ، مجلة القصة (أغسطس ١٩٦٥) : ص : ٨٤ - ٨٧ .
- (١٢) [م . م . فوستر ، رحلة إلى العند ، ترجمة د . عز الدين اسماعيل ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ : ص : ٢١٧ - ٢١٨ ، ٢٢٠ - ٢٢١ .
- (١٣) إرنست هنجوري ، حافة فرانسيس ما كوير القصيرة السعيدة وتقص أخرى ، سلسلة بنجوين ، ١٩٦٦ : ص : ٦٨ - ٧٢ .

- (١) جان بول سارتر ، أمواه معاصرون ، ترجمة جورج طرابيوش ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، فبراير ١٩٦٥ : ص : ٥٦ .
- (٢) د . عبد الغفار سكاوي ، أثير كاس : عاكسة لدراسة فكره الفلسفي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ : ص : ١٩ .
- (٣) د . فوزية ميخائيل ، سورين كيركجورد أير الوجودية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢ : ص : ٧٢ .
- (٤) د . نجيب بلدي ، بسكال ، دار المعارف ، ص : ١٩٧ .
- (٥) نفسه ، ص : ٢٠٧ .
- (٦) نفسه ، ص : ٢١٠ .
- (٧) د . فوزية ميخائيل ، سورين كيركجورد ، ص : ١٣٢ .

- (١٤) **أثير كاسي** ، أسطورة سيبيس ، ترجمة عبد اللهم الحضي ، مطبعة دار المصرية ، القاهرة ، ص : ١١٨
- (١٥) **أثير كاسي** ، مقالات ومذكرات مختارة ، الترجمة الإنجليزية لعلي تودي ، سلسلة بحري ، ١٩٧١ ، ص : ١٦٩
- (١٦) د. عبد الحامد مكاوي ، **أثير كاسي** ، ص : ٧١
- (١٧) **سارتر** ، أدباء معاصرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص : ١٧٤
- (١٨) **جان بول سارتر** ، قصص سارتر ، ترجمة د. سهيل إدريس ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٦٥ ، ص : ٣٣
- (١٩) قصصه ، ص : ٧١ - ٨٧
- (٢٠) **سارتر** ، الأبيد القلعة ، ترجمة سهيل إدريس وإميل شويري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، مايو ١٩٥٥ ، ص : ١٥٧
- (٢١) **سارتر** ، الفيلان ، ترجمة د. سهيل إدريس ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، نوفمبر ١٩٦٤ ، ص : ٣٢ ، ١٧٩ - ١٩١
- (٢٢) **إيرام الكاتب** ، مطبوعات دار الشعب بالقاهرة ، ١٩٧٠ ، ص : ٢٨٤ - ٢٨٥
- (٢٣) **أعاد يوسف الطويل** نشر أوصوسة بلتر الجيب في صفاته «اللا معقول في أدبنا المعاصر» ، مجلة الجية (فبراير) ١٩٦٥ ، ص : ٤١ - ٥٢ ، ويمكن للشاري، الزايف في الطويل أن يجمع إلى كتاب للشارول اللا معقول في أدبنا المعاصر ، الحقبة العامة للآليات والنشر ، سلسلة الملكية الثقافية ، ١٥ أكتوبر ١٩٦٩
- (٢٤) **محمد حافظ رجب** ، أصابع اللص ، مجلة القصص (يونيو ١٩٦٥) ، ص : ٧٨
- (٢٥) **صلاح عبد الصبور** ، الجور ، دار الوطن العربي للطباعة والنشر ، أبريل ١٩٧٢ ، ص : ٤٣
- (٢٦) **إيرام منصور** ، «الديمك ١ ساعة» ، جاليري ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ، ص : ١٧
- (٢٧) **إيرام عبد الحامدي** ، «تاريخية مشاة وتاريخية من بعض الحالات الخطيرة...» ، جاليري ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ، ص : ٩ - ١٥
- (٢٨) **جاء طاهر** ، الخطيرة وقصص أخرى ، مطبوعات الجديد ، الحقبة المصرية العامة للكتاب ، ص : ٧



اُسْمَہَا احمد محمد ابراہیم ۱۹۳۸

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار النهضة العربية
للاطباعة والنشر

محمد و محمدی ابراهیم و شرکاهم

تقدم لقراءتها مختارات من فنون المسرح

في الكتاب المرحي
المرح الحلي
إعداد الممثل
الرؤيا الإبداعية
بين إيسن وتشيكوف
مسرحة الفصل الواحد
«صيد البائس» لابسن

مرحمة دروي حشہ ۱۸۰ ق
 مرحمة د داود حلمی ۷۵ ق
 مرحمة د. د. ذکی الشناوی ۱۷۵ ق
 مرحمة اسعد حلم ۷۵ ق
 علی مصطفی امین ۵۰ ق
 ترجمہ محمد عوض ۵۰ ق
 رحمة صلاح عبد الصبور ۳۵ ق

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباطة

• نفوس من ذهب وعاج
• خيوط السماء

ومن مؤلفات الدكتور

محمد مندور

ق ٧٥ المسرح المصري المعاصر
مسرحيات شوقي
(٣ حلقات) ١٥٠ ق
مسرح توفيق الحكيم
المسرح العالمي ١٠٠ ق
المسرح المصري ٧٥ ق
في الأدب والنقد ٥٠ ق
الأدب وفنونه ٥٠ ق
١٢٥ ق
الأدب ومذاهبه ٧٥ ق
نقد والنقاد والمعاصرون ١٢٥ ق

تليفون : ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٣٧
 طرابلس دار البعث
 بئسكس ٩٢٨١٥ ٩٧٤١١٨٨-٧٧

مجله تجاری ۱۳۰۴۲۸
مجله معاصرین ۲۱۸۵

١٨ شارع كامل صديق بالقاهرة - القاهرة

القصة القصيرة

في الخليج العربي

و الجزيرة العربية

نشأتها وقضاياها الاجتماعية

- ١ -

نشأة القصة القصيرة :

ليس بالإمكان تحديد وقت متقدم لنشأة القصة كفن من الفنون الأدبية في منطقة الخليج والجزيرة العربية أكثر قلما من بداية هذا القرن ، فهذا الفن الأدبي ارتبطت نشأته بعوامل عديدة برزت سمات تطور في مجتمع الخليج بعد الحرب العالمية الأولى ، وتكررت في جوانب بعينها دون غيرها ويمكن إيجاز هذه العوامل فيما يلي :

ازدياد فئات المتعلمين في المجتمعات الخليجية والحيجازية ، بسبب قيام المؤسسات التعليمية الأولية (المدارس) في مطلع هذا القرن ، فقد كان التعليم في السابق يعتمد على نظام الكتائب (الطوع) ، ولم تعرف المنطقة التعليم النظامي إلا من فترة وجيزة ، فبعد مراجعة المعلومات التي بين أيدينا عن التعليم في المملكة العربية السعودية نجد أنها معلومات قليلة ، كما أنها تؤكد أن التعليم انجم انجماها حينها خالصا . وأن المدارس التي أنشأها السلطان قابلياي وسلطان البغال حيات الدين ، كانت مدارس لا تعلم سوى العلوم الدينية والشريعة ، فلما دخلت السعودية ضمن الإمبراطورية العثمانية وانضمت الأتراك إلى إنشاء المدارس ، حرصوا على أن تكون لغة التدريس بها اللغة التركية ، مما جعل الناس يحقون على ذلك ، أن غرض الأتراك من إنشاء هذه المدارس تركيز أبناء العرب ^(١) . ومعنى ذلك أن الجزيرة العربية ظلت محرومة من التعليم المدني المنظم إلى أن قامت الدولة السعودية الأولى ، التي ظلت هي الأخرى تتبع الطريقة التقليدية في التعليم ، وهي استخدام المدرسين الخصوصيين ، وعقد حلقات العلم في دور الأمراء والوزراء ..

إلى أن دخلت المملكة العربية السعودية إلى العصر الحديث في الدولة الثانية ، حيث أخذ الملك عبد العزيز بن سعود يعني بإنشاء المدارس واستقدام المدرسين ، وهي مدارس لم تكن مخصصة للعلوم الدينية وحدها وإنما تجاوزتها إلى العلوم المدنية . ومن أيام هذا الماهل السعودي بدأت الجزيرة العربية تدخل إلى العصر الحديث بالمعنى الصحيح ، ولعل في هذه النشأة ما يفسر ما غلب على أبناء الجزيرة العربية فترة طويلة من معتقدات وقائيل بجبل وتعلم من شأن المشعوذين وأدعياء الدين ، الذين يدعون لتدريجهم على حل المشكلات التي تواجه أبنائهم .

نورية الزرومي

أما في الكويت فأول مدرسة نظامية أنشئت فيها هي المدرسة المباركية عام ١٩١١ - ١٩١٢ م .

وبعدها أسست المدرسة الأحمدية عام ١٩٢١^(٢٦) . وقد وفرت هاتان المدرستان لأبناء الكويت لأول مرة في تاريخهم أن يتلقوا تعليماً نظامياً ، وكان لذلك أثره في نشأة فئة المتعلمين الذين أخذوا حركة ثقافية وأدبية في الكويت ، بفضل حاسبتهم للعلم من ناحية ، وتوافر الظروف الجديدة لتحصيله من ناحية أخرى . وترجع بداية التعليم النظامي في البحرين إلى سنة ١٩١٩ ، وذلك بتأسيس مدرسة الهداية الخليفية^(٢٧) . حيث جاءت هذه المدرسة خطوة مبرزة لحيل المتعلمين ، الذين أكملوا تعليمهم في مدرسة الشيخ أحمد بن مهزغ الدين التي أسسها عام ١٨٨٧ م . في النجاة^(٢٨) . أما في قطر فقد تأخر التعليم النظامي ، الذي كان قد انتشر في بلدان منطقة الخليج والجزيرة العربية الأخرى ، فمن المعروف أن أول مدرسة نظامية أنشئت في قطر هي المدرسة التي أنشئت عام ١٩٥١ م ، وكانت تضم ٢٤٠ طالباً وبها ستة مدرسين^(٢٩)

أما نشأة التعليم في دولة الإمارات العربية ، فيعود إلى « أول مدرسة أنشئت في إمارة الشارقة ، أنشأها علي بن عمود ، وهو من وجهاء الشارقة ، عام ١٩١٦ ، وجعل منها قسماً داخلياً يتلقى عليه من حسابه الخاص ، ولقد أُنشئت المدرسة كبريين من أهل العلم ، وكان من نظامها الذي درجت عليه ، أنه عندما ينهى الطالب فيها المرحلة الأولى من دراسته ويرغب في الإبتعاد إلى خارج الشارقة للاستزادة ، يعمد صاحبها إلى تظفر ! ! ثلثي مزيد من العلم على يد قاضيه الشيخ محمد عبد العزيز المانع . ولقد أُنقلت المدرسة المذكورة أبوابها عام ١٩٣٤ م . ولكنها استطاعت أن تخرج شبيهاً علماء أكفأ في مجال القضاء والتعليم أما مدرسو تلك المدرسة فكان منهم الشيخ عبد العزيز بن علي البكري ، والشيخ عبد الله بن عبد العزيز السلطان النجدى^(٣٠) »

وكان لهذه البدايات التعليمية نتيجة مهمة ، إذ ساعدت على ظهور طبقة من المتعلمين الذين سعوا إلى إكمال تعليمهم في مدارس الأنظار العربية ، وكلياتها المحيطة بالمنطقة ، فكانت البعثات إلى لبنان والعراق وسوريا ، ومصر ، وهوماتركة أكبر الأثر على مستقبل الثقافة في المنطقة ، إذ أخذت هذه الفئة تتلمذ في مدارسها ، والنشاط الثقافي والفكري الإبداعي ، الذي تمثل آنذاك في القصيدة ، والمقالة ، والقصة ، رغم ما كان يتسم به هذا النشاط الأدبي من ضيالة القيمة الفنية ، وقد أتاحت وسائل النشر - المتوفرة آنذاك من صحف ومجلات - وسيلة لإذاعة هذا النتاج الأدبي الجديد .

ولايتمكن تجاهل التأثير الثقافي الذي أوجبه وصول الصحف العربية ، في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إلى المنطقة الخليجية مثل : صحف « الأهرام » ، و« المتقطف » ، و« الهلال » و« المنار » ، و« العمرة الوثقى » التي كانت تصل إلى أقطار الخليج العربي ، منذ أبعدها الأول عن طريق تجار اللؤلؤ البحرانيين القادمين من الهند ، أو عن طريق بعض المتعلمين الأوائل القادمين من الحجاز أو العراق . وقد بدأ بعض المتعلمين والمتقنين في هذا المنطقة بممارسة هذه

الصحف قبل مطلع القرن العشرين ، وكانت رسائلهم بمثابة نشاط أدبي وتفاقي آخر ، تميزت به تلك الفترة التي سبقت عام ١٩٠٠ م ، كما أن ما تشترك تلك الصحف من فنون الأدب والفكر ، في أشكالها المختلفة ومنها القصة ، كان يؤثر بهذا القدر أو ذاك ، على اتجاهات الكتابة لدى الشباب المتعلم في منطقة الخليج .

ومن العوامل المساعدة أيضاً على النهضة الثقافية ، ظهور الصحف والمجلات ، خلال الربع الأول من القرن الحادي ١٩٠٠ - ١٩٢٥ م ، بصيغتها المعروفة في المنطقة ، وتركزها في الحجاز ثم في الكويت والبحرين في وقت متأخر ، وبشكل حديث في الإمارات وقطر .

فالصحافة في السعودية - مثلاً - مرت بمرحلتين : -

المرحلة الأولى : صحافة ماقبل توحيد البلاد ، بقيادة الملك عبد العزيز آل سعود . وقد كانت في الحجاز - قبل غيرها من مناطق البلاد - لأن المناطق الأخرى كالإحساء ونجد وعسير وحائل ... الخ كان يسيطر عليها الجهل . أما الحجاز فقد كان له من المميزات مساهمة على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى .

وأهم صحف هذه المرحلة : « الحجاز » و« شمس الحقيقة » بمكة ، والإصلاح الحجازي » و« الرقيب » بمكة ، و« القبلة » و« الفلاح » بمكة ، و« يريد الحجاز » و« المجلة الزراعية » .

أما المرحلة الثانية : فهي المرحلة التي عاشتها الصحافة بعد توحيد البلاد ، وفي هذه المرحلة بدأت الصحافة في التطور ، وقد مرت أيضاً بتنجرتين :-

الأولى : عهد الصحافة الفردية .

والثانية : عهد صحافة المؤسسات^(٣١) .

أما في الكويت ، فكانت مجلة « الكويت » مؤسسها عبد العزيز الرشيد والصادرة في عام ١٩٢٨ م ، أول مجلة كويتية ، وقد كانت تطبع في العراق^(٣٢) ، وتلتها مجلة « البعثة » في نهاية عام ١٩٤٦ م ، وكان يصدرها أبناء الكويت الذين كانوا يتلقون تعليمهم في مصر^(٣٣) .

وبعد مرور ما يقرب من عشر سنوات من صدور أول مجلة كويتية صدرت في البحرين « جريدة البحرين » ، وذلك في شهر مارس من عام ١٩٣٩ م . وقد أصدرها عبد الله الزاهد ، وهو من رواد النهضة الأدبية في البحرين^(٣٤) .

وقد احتضت « جريدة البحرين » بالفنون الأدبية الحديثة كالقصيدة القصيرة وغيرها ، إذ لم تكن ظروف الصحف السعودية المتقدمة تسمح بنشر مثل هذه الفنون ، خصوصاً صحف مرحلة ماقبل توحيد البلاد ، أما مجلة « الكويت » ، فلم ينشر فيها سوى قصة واحدة ، وكانت من أوائل القصص الكويتية المنشورة في الصحف والمجلات الكويتية ، هذه القصة كتبها الشاعر وخالد الفرج بعنوان « منيرة » ، وقد نشرت في « المدعي » والسادس والسابع من المجلد ، لشهرى جادى الآخر ورجب سنة ١٣٤٩ هـ ، المجلد الثاني : ٢٠٨ - ٢١٨ . وفي ذلك ما يغالف مذهب إليه محمد حسن عبد الله ، من أن « أول قصة نشرتها الصحافة

الكويتية، وهي أول قصة كويتية أيضا، حملها العدد الرابع من مجلة البعثة - مارس - ١٩٤٧م..... ونصق بها «بين الماء والسما» وهي بقلم «ولد عريب» وهو الاسم الفني «لخالد خلف»^(١١). ويختلف أيضا ما ينقله عنه إسماعيل فهد إسماعيل في كتابه فيقول^(١٢):

«عبد العزيز الرشيد كان أول من سعى لإصدار مجلة كويتية، وقد أصدرها باسم «الكويت» عام ١٩٢٨م، ولو منحت لنا الفرصة، وتصفحتنا أعداد تلك المجلة لما صادفنا أية قصة... فكان أن طالعنا البعثة في شهر مارس سنة ١٩٤٧م.. بأول قصة كويتية، وكانت تحت عنوان «بين الماء والسما» وهي بقلم «ولد عريب» وهو الاسم الفني «لخالد خلف». وكذلك عمر محمد مصطفى الطالب^(١٣)».

وكان سليمان الشطي، أول من قال بتأخر نشوء القصة إلى الأربعينيات، وذلك في مقدمة مجموعته «الصوت الخافت»^(١٤)، فن الثابت كما رأينا أن الكويت عرفت الفن القصصي قبل هذا التاريخ في سنة ١٩٢٨م، وهي القصة التي سنولها هنا شيئا من العناية لأهميتها التاريخية.

وأما قطر والإمارات العربية فلم تعرف الصحافة إلا في وقت قريب جدا لغياب العوامل المؤثرة في تطور الحياة الثقافية كالعلم مثلا، فن نط عن عرفت الصحافة في أواخر السنينيات، أي في عام ١٩٦٩م، حيث صدرت أول مجلة قطرية هي «مجلة المروية» التي أصدرها عبد الله حسين نعمة، وكان الطابع الغالب عليها، أنها مجلة أسبوعية، اجتماعية، أما مجال الأدب فقد كان ضيقا^(١٥).

وهذه الصحافة قد كانت وسيلة اتصال، مارس فيها المتعلمون والمتقنون نشاطهم الثقافي والفكري، ووجدت فيها فروعهم الأدبية، ومنها القصة القصيرة، مجالاً للتطور.

وعلى الرغم من أن النشاط الصحفي الزائد في المنطقة كان يعتمد على المقالة المباشرة والقصيدة الشعرية، في التعبير عن أفكاره ومناهجه، ويتركز على نشر الرسائل، وسير الأولين، والأشعار كوسائل ثقافية لتطبيق عملية الإصلاح الاجتماعي التي كان يجزوها، فإنه لم يخل من محاولات أولى، تكاد تكون مقصورة على أفراد قليل، كانت تحاول إيجاد صيغ أخرى، للتعبير عن الأفكار مثل: القصة، والمسرحية، من خلال الصحف والمجلات الأولى في منطقة الخليج والجزيرة العربية.

ولم تكن تلك الصيغ تأخذ مكانتها بين فروع التعبير في المنطقة، إذ إنها كانت منحصرة لدى قلة، إلا أنها لم تنل في هذا الحال في الربع الثالث من هذا القرن، فن الفترة من ١٩٢٥ - ١٩٥٠، تطورت بشكل واضح عوامل الثقافة في المنطقة، وتجدد ذلك في ازدياد فئات المتعلمين، وظهور الصحافة، كما رأينا، بوسائل النشر مثل وجود المطبعة الأولى في منطقة الخليج، وهي التي أنشأها عبد الله الزايد، في البحرين، عندما أنشأ جريدة البحرين عام ١٩٣٩م^(١٦).

والقرنت عوامل التطور الثقافي هذه، بظهور نشاطات اجتماعية أخرى مثل: قيام النوادي الأدبية، كالثادى الأدنى الذى تأسس في

الكويت عام ١٩٢٤م^(١٧)، وبعد فترة قصيرة، تأسس ناد أدبي آخر في البحرين بالاسم نفسه. كما تأسست الجمعية الثقافية وقد عبر كلا التاديين عن مرحلة ثقافية مشتركة، غر بها البحرين والكويت، حيث ضم كلا التاديين النخبة المثقفة في البلاد وقاما بدور واحد في إنعاش الوضع الثقافي، ونشر الوعي عن طريق الندوات، وإلقاء الخطب، واستقبال الأدياء والمفكرين الذين يزورون البلاد، وتسهيل القراءة للمصنف العربية الصادرة من مصر وبيروت والعراق، الأمر الذى ساعد على نشر الأفكار السياسية الراجحة في البلاد العربية، وخاصة ما يتصل بالفكر القومى والتزعة الوطنية، والمفاهيم الاجتماعية التقدمية التي قربت بين كتاب القصة القصيرة، وبين المعالجات الواقعية لمشاكل المجتمع^(١٨)، مما كان له أثره في سعى المثقفين إلى تجريب أشكال أدبية أخرى، إلى جانب المقالة، والدراسة، والشعر، فظهر تصاصون كان لهم فضل الريادة في هذا المجال نذكر منهم في السعودية مثلا: أحمد السباعي، وحامد المنهوزي، وحسين عرب، وعبد الله عبد الجبار.

وفي الكويت أمثال: خالد الفرج، ولهد الدويري، ولفاضل خلف، وخالد الغريلي، ولرحمان راشد الفرحان، وأحمد العدواني، وعبد العزيز محمود، وعلى زكريا الأنصاري، وحمد الرحبي، وجاسم العظمي، ويظوب عبد العزيز، ومحمد مساعد الصالح، ويوسف الشامي، وسباة هاشم، وعبد الوهاب عبد الظفور^(١٩).

وفي البحرين: عبد الله الزايد، وأحمد كمال، وموزة الزايد، ومحمود يوسف، وعلى سيار، وعبد العزيز بن محمد آل خليفة، وفؤاد عبيد..... وغيرهم.

وعند مراجعتنا لأبرز أعمال هؤلاء الرواد، نجد أن محاولاتهم القصصية الرائدة كانت تنبئ الأفكار الإصلاحية ضد وضع اجتماعي غارق في الجهل، وجميع تتحكم فيه المفاهيم المتخلفة في العلاقات، وضد تقاليد تقوم على الخرافة الاجتماعية، إلى جانب تسلط أمراض كثيرة على البيئة الاجتماعية. كما أن البحركان بشكل هما من هموم القصة لدى هؤلاء الرواد، فالبحركان مصدر رزق للجميع في المنطقة آنذاك، وكانت علاقاته مع الإنسان الخليجي علاقة «درامية» بالمفهوم الروائي، فهو السيد الجبار في عتفاته، وهو البسيط المزاج أمام إصرار البحار الخليجي.

ولذلك كان للبحر تأثير كبير على الإنسان، والأسرة، والعلاقات، والمفاهيم السائدة آنذاك. وهذا كان موضوعا قصصيا رئيسيا، لدى القصاصين الأوائل حيث نجد أبطال قصصهم يواجهونه وتكده، دائم معقود بين الطبيعة وبين الإنسان في الخليج.

كما أن هذه المحاولات القصصية الأولى، عمدت إلى توظيف المفاهيم الدينية في هذا الفن وإعطاه غطاء ديني للأفكار، وهي تتصدى لمسارء البيئة الاجتماعية.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن نحدد أواخر العشرينيات، وبداية الثلاثينيات، تاريخاً لظهور النتاج القصصي الزائد في منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث يمكن العثور على نماذج قصصية واضحة في

فهي أولا : قد وقعت في الغيبات ، واتخذت بكلام الشبهة «أم صالح» وهي لم تستد من خبرة زوجها ، الذي كثيرا ما كان يناقشها ، ويوضح لها رأى الطب في مثل هذه المسائل ، وإن كان سلوكه معها أيضا سوف يساهم في صنع مأساتها .

وثانيا : ظنت أن جمال المرأة ، وحده ، يكفي لإقامة رابطة وثيقة بينها وبين زوجها ، ولم تتبين أن هذا الجلال يستحيل مع الزمن إلى شيء عادي عندما يفقد الزوج فيها الأهمية .

وقد بدلت هذه المرأة في صورة مسرفة في السذاجة ، حينما قبلت أن تخرج ليلا مع الشبهة «أم صالح» ، إلى جهة مجهولة ، مع أنها تعيش في بيئة لها تقاليدها التي تحول بينها وبين أن تخرج في الليل ، وبغير إذن من زوجها !

كل هذه الصفات المتمثلة في الجهل والغرور بالجمال ، والإيمان بالغيبات ، وسهولة الانخداع بأقوال الآخرين ، قد جعلنا من هذه الشخصية ، شخصية تستحق المصير الذي آلت إليه دون أن تترك في نفوسنا أي نوع من التعاطف في مأساتها .

أما الشخصية الثانية ، فهي شخصية الزوج :

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول تقديمه في صورة مناقضة لصورة زوجته في تفكيره وسلوكه فإنه قد جعل منه أيضا شخصا سيئا ، حيث جعله يفهم أن العلاقة بين الزوج والزوجة هي علاقة تحكم واستبداد ، أو علاقة مصلحة أكثر منها علاقة حب ومشاعر إنسانية ، فعلى الرغم من ثقافته وغیره ، واختلاطه ببيئات مختلفة ، فإنه أخذ يتبرم بزوجته ملقبا اللوم عليها بسبب عدم الإيجاب ، وموها بإيها أنها المسئولة عن هذا المقم .

وهذه الأتانية في نظره إلى امرأته وقسوته في تمييزها بمقعها ، قد تسببت في مأساة هذه المرأة . بمعنى أنه سلبها حقها بما دفعها إلى أن تلتصق أي طريق يحقق لها الإيجاب ، فهو يشترك مع امرأته في صنع المصير الذي آلت إليه ، وكان من الممكن أن يشعروا بشيء من الأمان حتى يفتح أمامها طريق الأمل في الإيجاب ، ولكن أنانيته غلبت عقله وثقافته .

والشخصية الثالثة : شخصية الشبهة «أم صالح»

وليس لها في القصة دور مادي ملموس ، سوى أنها قادت الزوجة إلى مصيرها الممق . وسهل عملية سلب أموالها حين أقمتها بوضع مجهراتها في صندوق ، وحملها معها خوفا عليه من الضياع .

أما لغة القصة ، فهي لغة بليغ عليها الجواز ، إذ إننا نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على وسائل البلاغة المعروفة في وصف الأحداث، وكان من الممكن أن يحكى بالأحداث نفسها ، ولكنه عمد إلى البلاغة باستخدام اللغة المجازية ، وهذا شيء طبيعي «لعالم الفرج» أولا ولعل كل شيء شاعر ، ولابد أن يتسرب منهجهم اللغوي إلى لغة القصصية .

ولاحتاج إلى كل الذهن في معرفة القضية التي يعالجها الكاتب ، فهو - كما تدلنا أحداث القصة ونهايتها - يناقش العادات الغالبة على البيئات العربية عامة ، وبيئة الخليج والجزيرة العربية خاصة ، في الإيمان

بأنها لدى أدباء الكويت ، رغم بساطة بنائها الفني ، إذا طبقت عليها أسس وقواعد النقد الأدبي لهذا الفن في الوقت الحاضر . ويمكننا الجزم بأن قصة «منيرة» لخالد الفرج التي نشرها في مجلة الكويت ، المدين السادس والسابع سنة ١٣٤٩ هـ ، هي أقدم القصص التي نشرت في منطقة الخليج ، وتحتاج القصة إلى وقفة لتبين مدى ثرواف الخصائص الفنية والوضوعية ، للنتاج القصصي ، في هذه المرحلة ، من بدايات القصة الخليجية .

وقصة «منيرة» ، من حيث الأحداث ، تتناول سلوكا مألوفا في البيئات العربية ، لكنه كان سلوكا شائعا لدى الإنسان الخليجي ، متمثلا في الإيمان بالغيبات ، وما يتصل بذلك من ممارسة السحر والإيمان بالخوارق التي تأتيها قوة السحرة والمشعوذين ، والأحداث - التي تعرض هذا الخط من السلوك - أحداث بسيطة ليس فيها شيء من التعقيد ، بحيث يستطيع قارئه القصة أن يكشف النهاية قبل قراءتها .

ولتوضيح ذلك ، نلخص القصة ، بأنها عبارة عن قصة فتاة غير متعلمة ، تنشأ في بيئة أمية جاهلة ، تؤمن بما يؤمن به الناس في البيئة التي تنتمي إليها من خرافات وغيبات ، تعرف هذه الفتاة إلى شخص من أقاربها ، يدعى «عبد القادر» ، يفوقها بحكم اشتغاله بالتجارة خبرة ومعرفة ، مما يترك أثرا على العلاقة القائمة بينهما ، فافتتاة تسعى إلى الإيجاب حتى تتمكن من إرضاء زوجها والاحتفاظ به ، إذ تزور الزوج - رغم ثقافته - مشكلة تأخر الإيجاب .

وطبعي أن تسعى هذه الفتاة الجاهلة إلى الاتصال بفتة الأولياء والمشعوذين ، الذين يستغلونها ويسعون إلى سلب أموالها ومجهراتها ، وتقعنها الشبهة «أم صالح» بأن تأخذ معها مجهراتها ، عند مقابلة الشيخ الأكبر ، حرصا عليها من السرقة أو الضياع ، وفي هذا ما جعلنا نتوقع نهاية القصة ، وهي سرقة مجهرات هذه الزوجة الجاهلة .

والأحداث - كما هو واضح - بسيطة ساذجة غير معقدة ، ليس فيها قدر من الحكمة الروائية أو التشويق ، وهذا ناتج - كما سوف نرى - من أن الشخصيات نفسها شخصيات مسطحة منشوخة من الواقع ، فضلا عن أنها بسيطة السلوك والتفكير .

وإذا ما تركزنا سير الأحداث ، وتناولنا الشخصيات ، فإننا نجد أن أبرز شخصيات القصة ثلاثة :

الأولى : شخصية الزوجة :

وهي شخصية أسرف الكاتب في وصفها بالجهل والسذاجة ، وقلة الخبرة ، مما هيأها لكي تقع فريسة سهلة في أيدي أديماء الذين من المشعوذين ، وهي بالإضافة إلى ذلك جميلة جالآ أخذاء ، يساهم في إبقاء زوجها إلى جانبها فترة طويلة من الزمن ، رغم عدم إيجابها للأطفال .

وهذه الشخصية التي وصفها الكاتب ، على الرغم من المأساة التي حلت بها ، شخصية لا تشعر نغورها بأي نوع من التعاطف ، لأنها مسئولة مسئولة تامة عن المصير الذي آلت إليه ، أو الكارثة التي حلت بها .

والقصة . في هذا الشكل وبهذه الناية . تنعكس الاتجاه الواقعي الشائش ، الذي يؤمن بأن الإنسان مصيراً محظوماً ، تقوده إليه أفعاله وأنه لانهرب له من هذا المصير . فالتقادة بجهلها وسذاجتها ، وتسلطها بالتقاليد والمعادن قد قادت نفسها إلى الدمار ، وكان من الممكن أن تكون خلاف ذلك ، بحيث تستوعب التدريس الذي حدث لها لتكون نموذجاً إيجابياً يبنّي تقاليده اليبالية . ويستمد على واقعه القاطم .

ومن الغريب أن مراجعة ما كتبه سليمان الشطي^(٢١) ، وإبراهيم عبد الله غلوم^(٢٢) وغيرهما عن هذه القصة ، تؤكد لنا إلحاحها على فكرة التقاليد وحدها ، دون التفاد إلى طريقة المؤلف . وبناء الشخصيات وما وقع فيه من خطأ فني في ذلك؛ لأن شخصية «منيرة» وهي بطلان القصة ، شخصية سلبية جعل منها مجرد وسيلة ، لشخص التقاليد المسيطرة على هذه البيئة ، وجعل مصيرها في النهاية مجرد نتيجة لسلوكتها ، مع أن المفروض في مثل هذه الحالات ، أن يتجاوز القصص تسجيل الواقع إلى معالته ، بأن يطور هذه الشخصية أو يعيد بنائها ليحل محلها منها شخصية إيجابية . تتمرّد على الواقع بنية تغييره . وبذلك تصبح «منيرة» ، في هذا القدر ، لو كان قد حدث ذلك ، نموذجاً لأمثالها من الفتيات .

ومن ناحية أخرى ، يربط إبراهيم غلوم بين هذه القصة ، وقصة «زينب» لمحمد حسين هيكل ، فيجعل من «منيرة» وظروفها الاجتماعية ، وتغلغل الحضارة والثقافة ، صورة «لزينب» التي ماتت نتيجة لظروف الفقر والتخلف التي كانت تحيط ببيئتها ، ولكن المشابهة ، في ذاتها لاثير ، تأثر خالد الفرج في قصته بقصة «زينب» وهيكل ، إذ إن كلا منهما تعالج قضية تخلف عن القضية الأخرى ، وإن كان ذلك لا يمنع من أن يكون خالد الفرج ، قد تأثر ببعض القصص العربية السابقة ، ولكنه التأثير المادي الذي يحدث لكل الكتاب ، ولعل المشابهة بين ظروف المجتمعات العربية المختلفة ، هو الذي جعل الكاتبين يلتقيان في الخصائص العامة لبطلان قصصهما .

وأخيراً ، فإن هذه النشأة الخاصة للقصة القصيرة في منطقة الخليج والجزيرة العربية ، التي تتمثل في أنها حديثة العهد ، بالقياس إلى نشأتها في البلدان العربية الأخرى ؛ وارتباطها بنشأة المدرسة والصحفية والبطنية في هذه البلدان ، قد جعل القصة القصيرة تتميز بملامح وخصائص معينة في نواحيها الشكلية والموضوعية والفنية ، نوجزها في الملاحظات الآتية :

فمن حيث الشكل ، انجذبت القصة الخليجية في مرحلتها الأولى ، إلى السرد الذي يدل على عدم معرفة دقيقة بفن كتابة القصة . ولعل إلى الأسلوب الخطائي الوعظي^(٢٣) ، كما أن لغتها ركيكة في أغلب النصوص التي وصلت إلينا ، على قلة الإنتاج القصصية المنسوب إلى فترة النشأة هذه .

أما من حيث الموضوع ، فقد تركزت الغاية من كتابة القصة في الوعظ الديني ، والإصلاح الاجتماعي والإرشاد والتعليم ؛ ويعود ذلك إلى أن الدعوة الوهابية كانت تسعى ، منذ ظهورها ، إلى تخليص المجتمع ، في الخليج والجزيرة العربية ، من المعتقدات ، والمعادن .

بالنبيات ، واللجوء إلى الأولياء والشعوزين لتحقيق مايجزون عن تخفيفه في حياتهم العادية ، وهو اتجاه كان يحاربه خالد الفرج في قصائده التي كان يقرؤها في مديح السعوديين ؛ إذ إنه كان يؤمن بأن مسأة العالم العربي تكن في تخلفه الثقافي ، وإيماناً بالنبيات والشعوزة .

وفي قصيدته «الغرب والشرق» صورة هذا الموقف ، نخار منها أبياتا يقول فيها^(٢٤) ،

الغرب قد شدد في هجمته
والشرق لاه بعدد في غفلته
وكلا جرد بأعاليه
يستلم الشرق إلى راحته
فيجتمع الغربى وحده
والشرق مقوم على وحدته
وذاك يبنى العلم في بحره
وذا يضيغ الوقت في نظرتيه
والشرق وبع الشرق من جهله
وهي به الإحساس من علته
يمثل النفس بأجده
وبالبيات الهبد من دولته
وإن دهاه الغرب في بأسه
فللقها التفريح من أزمته
يكلّف الأقدار إسماده
يحلم بالأمال في رقبته
كأكل ألفيون يرى به
الم ويتسرسل في لذته

ولكن هل حقق المؤلف هذا الهدف ؟

قد يبدو أنه فعل ذلك ، فقد باعت محاولات الزوجة «منيرة» جميعا بالشل ، وانفض أنها قد أخطأت عندما وثقت بالشيخة «أم صالح» ، ولكن نهاية القصة قد تحولت إلى مسأة حقيقية ، إذ إن هذه الزوجة قد ثلثت نفسها غرقا ، حينما اكتشفت الخديعة التي وقعت فيها ، وخشيت العودة إلى بيتها مرة أخرى ؛ بعد قضاء الليل بعيدا من بيتها وخروجها على تقاليدها .

ومعنى ذلك أنها شخصية سلبية منذ البداية ؛ فلم يكن لها دور في اختيار زوجها ، الذي فرضه عليها الأهل منذ صغرها .

كما أنها كانت طوال أحداث القصة ، غير قادرة على المواجهة وتغلّت السلبية في أقصى حالاتها عندما لم تجد في نفسها الجرأة للعودة إلى بيتها ، والاستفادة من التدريس الذي وعده ، فهل تصلح مثل هذه الشخصية لأن تكون نموذجاً يعكس به ؟ على العكس؛ إن سبيل الموت في آخر القصة كان بسبب خوفها من التقاليد ، ومعنى ذلك أن هذه المسأة يمكن أن تبث على المحافظة على التقاليد التي يهاجمها المؤلف أكثر مما يدعو إلى نبذها .

التي تتعارض مع الأصول الدينية في صورتها الصحيحة^(٢٢)

كما أن المجتمع في هذه المنطقة كان مبالغا في التسك بأشكال وأنواع من الضاليد والقيم الاجتماعية المتخلفة كالإيمان بأدعياء الدين والمشعوذين ، وبقدراهم على تخليص الإنسان من أمراضه الجسمية ، ومشاكله الاجتماعية ، عن طريق تقديم الذنور والمغدا إلى «الصالحين» .

كما كان يعاني من صراعات طبقية وعشائرية ، تركت كثيرا من الآثار على حياة الناس وعلاقاتهم .

وقد اتجهت القصة القصيرة ، من الناحية الفنية ، إلى إثارة التعبير الذاتي «الوجداني» على غيره من وسائل التعبير الأخرى ، ومزجته بالواقعية المشاهدة ؛ ولعل الكتاب قد تأثروا في ذلك ، ببعض النماذج المبكرة في الأنظار العربية الأخرى ، ومن أهمها كتابات «مصطفى لطفى المغلولي» في كتابه : «العبرات» ، و«النظرات» ، على وجه الخصوص .

ولم يكن من الممكن للقصة القصيرة ، أن تأخذ غير هذا الاتجاه بسبب غياب التقدير الأدبي عن هذه البيئة^(٢٣) ، ويعدنا عن معرفة الآداب الأوربية المترجمة ، واتصالها المستمر بالآداب العربي القديم في الشعر بصفة خاصة ، مما حال بين كتابة القصة فيها والتجارب القصصية المتطورة ، التي يمكن أن نهدى إلى النموذج الجيد لكتابة القصة القصيرة ، وهو مستلاحظ أثره في المرحلة الثانية ، مرحلة تطور فن القصة في هذه المنطقة ، التي أعقبت اتصال هذه البيئة بالبيئات الأخرى الخارجية .

أما مذاهب إليه إبراهيم طوقم ، من تصنيف القصة الخليجية في هذه المرحلة ، على أساس المذهب الرومانسي ، وتعليه لهذا الاتجاه ، بأنه أثر للصراع السياسي والبطون ، الذي يقوم في هذه البيئة بين الأغنياء والفقراء من ناحية ، أو بين الحاكمين والمحكومين من ناحية أخرى^(٢٤) ، فهو تصنيف يتجاوز الواقع الأدبي في البيئات العربية تجاوزا واضحا ، لأنه من الصعب العييز بين المذاهب الأدبية ، في النتائج الأدبي في هذه المنطقة ، لسبب بسيط هو أن هذه الاتجاهات تتداخل فيما بينها في العمل الواحد وتداخلوا واضحا ، وذلك لأنها على غير مبادئ إلهيئة متأثرات أكثر منها انكسارات واقعية ، ولعل نوضح الآلة على ماقول ماأشرنا إليه في تحليلنا لقصة «منيرة» ، لخالد الفرج ، التي تجتزع فيها النظرة الواقعية للمشاهدة ، بالمشاعر الانجابية امتزاجا واضحا ، ولو كان الكاتب يكتب من منظور رومانسي لقصصها على هذا الاتجاه .

٢٠

تطور القصة القصيرة :

حين نتبع هذا الاتجاه الأدبي ، في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية ، نجد أنه في تطور فني وكيمي مستمر ؛ فالتربية الثقافية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية - ١٩٤٥ - ١٩٨٠ م ، إلى أثر اكتشاف البترول في هذه المنطقة ، مهدت لتحول أبناء المنطقة من تجار وتواخذة وغواصين ، إلى العمل في الشركات والمؤسسات والوزارات ، كما تغيرت

مصادر الدخل القومي على إثر ذلك ؛ فيعد أن كان الغوص في البحر لاستخراج اللؤلؤ ، وتسويقه في شرق آسيا ، مصدرا رئيسا لدخل الفرد ، أصبحت عائلات النقط تعود على أبناء المنطقة بأموال ارتفعت بدخل الفرد ارتفاعا كبيرا^(٢٥) ، وتربت على ذلك ، تغير نظام المجتمع السائد قبل البترول ، فبرزت طبقات اجتماعية جديدة ، وانقسم المجتمع إلى جيلين متصارعين ، جيل الآباء والأجداد المتمسك بتقاليدهم الاجتماعية ، وجيل الأبناء والأحفاد المتعلم ، والمنفتح على البيئات الأكثر تطورا ، الرافض لكل ما هو قديم^(٢٦) ، وهذا ماتمكسه لنا القصة القصيرة بوضوح في مرحلتها الثانية ، حين أصبحت فنا أدبيا متميزا ، احتل مكانته في وسائل الثقافة والنشر ، كما أن العوامل ذاتها التي حدثت عنها تطورت ، وأصبحت قادرة على المضى بعملية نشأة القصة الخليجية نحو التطور ؛ فيعد أن كانت مجرد سرد للأحداث ووصد للواقع ، بأسلوب يغلب عليه الميل إلى الوعظ الديني ، وبعد أن كانت عمودا الأقن في موضوعاتها ، صارت في هذه الفترة أقرب ماتكون إلى الفن القصصي في صورته الحديثة ، حيث حققت كثيرا من مقومات القصة من الناحيتين الفنية والكتيكية ؛ وذلك نتيجة لارتفاع المستوى الثقافي لكتاب القصة من ناحية ، وتطور المجتمع الخليجي ، وظهور مشكلات أخرى أكثر حدة وإلحاحا على المثقفين ؛ فشككت القصة بذلك من مواجهة المشكلات الاجتماعية ، مواجهة أكثر صفاء ووعيا مما تجده في قصص المرحلة الأولى .

ومع أن القصة في المرحلة الثانية قد تخلصت من مشكلات الماضي التي لم تعد موجودة في المجتمع الجديد ، نتيجة للتطورات التي حدثت في هذه الفترة ، نجد أنها قد اتخذت من هذا الماضي ، وسيلة تستعين بها على مناقشة مشكلات الحاضر .

ومن هنا نستطيع أن نفسر ظهور كثير من أشكال الحياة القديمة في قصص المرحلة الثانية ؛ «فالنوخة» (مالك السفينة) ، «والنهام» (مخفى السفينة) ، و«الغواص» (عامل السفينة) ، وباقي شخصيات الغوص^(٢٧) ، مع أنها شخصيات تنتمي إلى الماضي ، ولم يعد لها وجود في واقع منطقة الخليج في هذه الأيام إلا لأنها كثيرة الوجود في قصص هذه المرحلة ، مثلها مثل البحر بملاقاته مع الإنسان الخليجي القديم . وورودها في هذه القصص ليس أكثر من وسيلة رمزية يستعين بها القصاص على إدانة الواقع الجديد .

واستغلال شخصيات الماضي الخليجي وأحداثه .. على هذا النحو - ، جعل من القصص الخليجية في المرحلة الثانية ، قصصا متميزة عن غيره من القصص العربي في البيئات الأخرى ؛ لسبب بسيط هو أن مجتمع (الغوص) ، وعلاقة الخليجين بالبحر تشكل ظروفا معينة خاصة بهذه البيئة ، لا تكرر نجد مايمثلها في البيئات الأخرى .

وهكذا يقوم اتصال وثيق بين الماضي والحاضر في القصة الخليجية لغاية فنية ؛ مما يجعل من القصة الخليجية - بجانب معالجتها لمشكلات الواقع - سجلا تاريخيا للهي بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والإيمانية .

وفي قطر أمثال: **خليل إبراهيم الفرج**، وله مجموعتان: الأولى «الساعة والنخلة» والثانية «النساء والحب» ومحمد حمل الصويغ في مجموعته: «لانا» و«المسوق»، وكلم جبر في مجموعته «أنت وغاية الصمت والفرقة»، وفي الإمارات أمثال: **علي عبد العزيز الشرفان** في مجموعة قصصية بعنوان «المقاء».

وفي الكويت: **سليمان الخليفي** في مجموعته «هدامة»، و«المجموعة الثانية»، و**سليمان الشطي** في مجموعته «الصوت الخافت»، و**إسماعيل فهد إسماعيل** في مجموعته «البقرة الدامنة» و«الأنفاس واللغة المشتركة»، و**هذيلة سلطان السالم** في مجموعته «خريف بلا مطر»، و**وليلي الضهان** ولها ثلاث مجموعات: الأولى «امرأة في إناء» والثانية «الرجل» والثالثة «في الليل تأتي العيون» و**فرحان راشد الفرحان** في مجموعته «سخرات القدرة»، كما نجد محمد الفايز، و**حسين بقرب** **العل**، و**محمد العيسى**، و**عاطب الرضاوي**، و**نوروي الوفاي**، و**وليلي محمد صالح**، و**فاطمة حسين**، و**سليمان الفليح**.

أخيراً، نلاحظ أن هذا النتاج القصصي يمتد إلى بيئات خليجية معينة، حققت تطوراً اجتماعياً واتصالاً ثقافياً، ساهم في نقلها ثقافة حضارية، أكثر مما حدث في البيئات الأخرى، التي لا تزال تخامس حياة أقرب ما تكون إلى حياة منطقة الخليج والجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط، والاتصال بالعالم الخارجي اتصالاً مكثفاً. ومن هذا البيئات، جان وقطر والإمارات العربية، فلم تنشأ القصة في بعضها أصلاً. ونقل قلة ملحوظة في بعضها الآخر، مما يؤكد ما قلناه من أن نشأة القصة في شكلها الفني الحديث لم تتحقق في منطقة الخليج والجزيرة العربية إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الفترة التي اكتشف فيها النفط، وتولت فيها صلات الخليجيين بالعالم الخارجي من حولهم، مما كانت ثمرته هذه النهضة الثقافية والاجتماعية والسياسية.

القضايا الاجتماعية في القصة القصيرة:

إذا استبعدنا المحاولات القصصية في المنطقة، التي كانت تنبج نحو تناول أزمة الإنسان في ظروف الهيمنة الاستعمارية وتصور مواقفهم - بهذا الشكل أو ذاك - ضد الواقع السياسي أومه، أو تلك الموضوعات التي كانت تتناول القضايا القومية، ومنها قضية فلسطين مثل قصة «ثلاثة على الطريق»، **محمد مصطفى خميس** من مجموعة «سيرة الجرح والصمت»^(٣١)، وتعكس عن عملية تداعية في الأرض المحتلة، ويقوم بها ثلاثة مناضلين فلسطينيين، وقصة «بيت في الذاكرة»^(٣٢)، **للي** **الحنيان**، والقصة تحكي حياة عائلة فلسطينية تحلم بالعودة إلى وطنها، وقصة «القبض الشهيد»^(٣٣) **العبد الله سعيد جعمان**..... وغيرها من القصص.

إذا استبعدنا ذلك في بحثنا هذا، وتلصنا الطريق لتحديد القضايا الاجتماعية للقصة الخليجية، ليتبين لنا تشخيص المشكلات، أو القضايا التي تناولتها، وكيفية معالجتها، والأفكار التي طرحتها، لأنكنا حصر موضوعنا تحت العنوان الذي يحمله.

ونلاحظ، من الناحية الموضوعية أن قصص المرحلة الأولى كانت تصمت عن مناقشة بعض القضايا الاجتماعية، وتتقبل بقضايا أخرى، نخرجاً وحفاظاً على كيان الأسرة الخليجية، فلا تناقش مآقد يعتبر إساءة إليها من وجهة النظر الدينية، بينما نجد القصة الجديدة، تفرص على عدم الصفة بين القضايا الاجتماعية بصرف النظر عن طبيعة هذه القضايا، فتناولت مشكلات الحيوانات الزوجية والوالدين، وسألت تحليل الأسباب الداعية إليها.

وكتاب القصة - في هذه الفترة - على عكس كتاب الفترة السابقة، قد وجدوا في وسائل النشر المختلفة، ما يساعدهم على انتشار أعظم التي أقبل القراء على قرائتها، بوصفها فناً له أهميته واستمره، ويستوعب مشاكل يهتم بحياتهم.

وهؤلاء الكتاب من الكثرة بحيث يصعب علينا حصرهم جميعاً في هذه الدراسة، وإن كنا نذكر من يهدهم الطائفة من القصاصين الذين ذاعت شهرتهم في منطقة الخليج. وهم صفوان:-

صنف كان يمارس كتابة القصة في المرحلة الأولى، ولم يقطع عنها في المرحلة الثانية، وصنف، ليس له تاريخ قصصي قبل المرحلة الحالية، ولؤلؤ، وأولئك قصص كثيرة منشورة في المجلات، والصحف، ومطبوعة في مجموعات قصصية عديدة، تتنوع بين القصة القصيرة والرواية الطويلة، نذكر منهم في السعودية:- **محمد بن أحمد القصيبة** في مجموعته القصصية المسماة «لحاح من الواقع»، و**سعد البرادى** صاحب المجموعة القصصية «شيخ من فلسطين»، و**غالب أبي الفرج** في مجموعته «من بلاي»، و«ذكريات لانتسى»، و«صغرة بنت الجزيرة» في مجموعته «تخمس الأيام»، و**محمد حيد مجالي** في مجموعته «البد السلي» و**عبد الله سعيد جعمان**، في مجموعته «بنت الوادي» و**جل على الرصيف**، و**سليمان الحادي** في مجموعته «رسالة من امرأة قوت»، و«امرأة تمبر لكبرى»، و**أمين الرويحي** في مجموعته «الحنية»، و**عبد الله الجفري** في «الظأ» و«حياة ضائعة»، و**إبراهيم الناصر** في مجموعته الثلاث «قبح في رداء الليل»، و«أرض بلا مطر» و«منهايات الضلال»، و**محمد عيسى المشهدي** في مجموعته «الحب لا يكتفي»، و**جبار الله الحميد** في مجموعته «أحزان عشية برية». وفي البحرين أمثال:- **خلف أحمد خلف** في مجموعته «الحلم وجوه أخرى»، و**أمين صالح** وله مجموعتان: الأولى «هنا الوردة.. هنا نرقص»، والثانية «الفرشات»، و**محمد الماجد** وله ثلاث مجموعات: الأولى:- «مقاطع من سيفونية» والثانية «الرجل إلى مدن الفرج»، والثالثة - بالاشتراك - وهي «سيرة الجرح والصمت» التي كتبت بالأقلام مجموعة من الكتاب البحرينيين، و**علي سيار** في مجموعته «السيد»، و**محمد حيد الملك** وله مجموعتان: الأولى «موت صاحب العربة»، والثانية «قرب من رة المدينة»، و**عبد الله علي خليفة** في مجموعته «لحن الشتاء» و**عبد القادر عجيل** في مجموعته «استغاثات في العالم الوحشي»، كما نجد **غريم من مثل**:- **محمد مصطفى خميس**، و**أحمد جبري**، و**خليفة الخليفة**، و**فوزية رشيد**، و**عنيزة الفاضل**.

الماثور الأسامية التي كانت تدور حولها أجزاء القصة الخليجية وهي :

(١) البحر في القصة الخليجية :

أ - البحر قوة هائلة ، فقد كان مصدر رزق يتجدها الإنسان الخليجي ، ينكر أو يتصر عليه ، وهو الصديق ، وهو الخصم الأول لإنسان ينامر بكل شيء عنده ، وهو الذي يغني فتتحسن الأحوال وهو الذي يحطم فتهد الأثرة وتضيع آمالها هو السيد الكبير ، وهو القوة الخفية المسحرة التي توجّل المواعيد والطموحات بانتظار مايجرّد به ، هذه الصلة بين البحر وحياة المجتمع جعلت المشكلات الاجتماعية الناشئة عنه مدار بحث لدى أبطال القصة الخليجية ، وبالأخص في مجموعة «هدامة» لسليمان الخليفي ، وبمجموعة «السيد» لعل سيار وغيرها .

ب - صيد البحر ، كوسيلة لإنتاج تتحكم في إدارتها فئة قليلة استطاعت ، بحكم الإرث الاقتصادي والقبل أن تمسك مقاليد الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وتتقاسم أدوارها في استغلال الطبقة الفقيرة التي تبسج جهلها ، وهي التي تكبح في البحر .

فالنوخذة واحد من أبطال القصة الخليجية البارزين ، يقابله جميع عال النوص في مختلف أدوارهم على السفينة . مثل قصة «النوخذة أحمد» لعيسى راشد الخليفة وقصة «البقة الداكنة» لإسماعيل فهد إسماعيل من مجموعة «البقة الداكنة» وقصة «الأسئلة المخلقة» لسليمان الخليفي من مجموعة «هدامة» ، وقصة «صناديق» من مجموعة «المجموعة الثانية» ، وقصة «المركبة» لعل سيار من مجموعة «السيد» ، وقصة «حفرة بدون قاع» من مجموعة «الثناء» ، وكذلك قصته «وداعا ياأبحالي» التي يصور فيها معاناة البحار وسلطة النوخذة.

(٢) الأسرة في القصة الخليجية :

أ - السلطة في الأسرة :

تناولت القصة القصيرة سلطات مختلفة في الأسرة ، منها «سلطة الأب» المتسلط صاحب الرأي الأول والمتنفذ في وسائل البيت ، وعلاقاته ، واقتصادياته ، وزواج الأبناء ، والإرث الاجتماعي والاقتصادي . ونجد أن القصة طالبت بتخفيف هذه السلطة ، كما طالبت بالتححر من هذه السلطة ، وفرض آراء أخرى إلى جانب رأي الأب .

والسلطة الثانية في القصة ، هي «سلطة الأخ الأكبر» ، وهي - بدورها - مستمدة من سلطات عدة ، منها سلطة الأب ، وسلطة الإرث الاجتماعي ، وسلطة القبيلة في الأسرة كنتم أو كنظام اجتماعي ، فالقبضة القصيرة عرّضت لهذه السلطة وطالبت بانتزاعها منه .

كما عرّضت القصة القصيرة لسلطة «زوج الأم» ، موضحة في الوقت نفسه مساوئ تعدد الزوجات اجتماعيا ، ونجد أنها قد تنصّر للأطفال النيامي الذين يواجهون مثل هذه السلطة .

ونلاحظ في مرحلة البدايات ، أن هذا الفن القصصي ، قد حصر نفسه في معالجة القضايا الاجتماعية ، التي تنوعت بتنوع الحياة الخليجية في هذه الفترة أو تلك بحيث نستطيع تلخيص هذه الموضوعات فيما يلي :-

مشكلات البحر كموضوع حيائي يقوم عليه المجتمع الخليجي وقد جسدتها مجموعة من القصص في المرحلتين : النشأة والتطور ، منها على سبيل المثال :

قصة «النوخذة أحمد» لعيسى راشد الخليفة ، و«البقة الداكنة» لإسماعيل فهد إسماعيل من مجموعته «الأفصاف واللغة المشتركة» ، وقصة «الأسئلة المخلقة» لسليمان الخليفي من مجموعته «هدامة» ، وقصة «الدقة» لسليمان الشطي من مجموعته «الصوت الخافت» ، وقصة «الماطلة» لخليل الفزيع من مجموعته «النساء والحب» .

كما حصرت قضاياها وموضوعاتها في المشكلات الاجتماعية الصغيرة ، التي تفرزها الأسر الفقيرة من سوء أحوالها ، وتختلف مواقعها ومغاييرها في الحياة العامة ، فلذا يبرز أبطالها في وضع متدن تلهف الشكوى والمرارة .

ولكن هذه القصص تجاوزت - في بعض نماذجها - هذه المشكلات الصغيرة ، إلى مشاكل الإنسان وسلوكه الاجتماعي ، وإصلاح مفاهيمه بوعظه بنية في مجتمع عام يواجه تقاليد المتوارثة ، ينبغي أن يتغير هو ، مثلاً ، زوجته بنفسه لا عن رغبة الآخرين ، كما ينبغي عليه أن يدرك خطورة مافعله سيطرة الخرافات على عقله وأثرها في حياته ، وأن يؤمن بحرية المرأة فيما يتصل بحياتها ومستقبلها ، خاصة في موضوع زواجها ، فليست المرأة شيئاً يباع ويشترى .

وعالجت هذه القصص ، بالإضافة إلى ذلك ، قضايا وموضوعات الأسرة ، وتصدت لبنايات القائم على مفاهيم مستمدة من سلطة المال والقبيلة والعشائرية ، وحاربت ، أو سخرت ، من العديد من التقاليد الموروثة التي تثبت به الآباء بترمت شديد .

كما توجهت اجتماعيا لمجتمع ما قبل القطر ، وبحثت مايلده ، وكيف تسببت هذه النقلة في انفصال اجتماعي ، وأحدثت (هزة) عَمَدَ جيل مايلده التفت إلى ملثا بتصرفات اجتماعية متورة ، ومنافية - في أكثر الأحيان - للقيم الدينية والخلقية الثابتة والمتوارثة ، فتحول (النوخذة) الذي كان يملك أقدار البسطاء من البحارة إلى تاجر كبير ارتبطت مصالحه واستثماراته الاقتصادية ، بمؤسسات وأعمالية في شكل شركات ومتاجر أحكمت سيطرتها على طبقات المجتمع الأخرى ، بطريقة لا تختلف عن طريقته في التحكم في تجارتها في الماضي ، بجركها النسي إلى التزاء الفاحش على حساب العامل الفقير^(١٣) .

هذه القضايا الرئيسية ، لقضايا المال والتقاليد والتطور السريع ، في القصة الخليجية ، أنتجت قائمة كبيرة من المشكلات الاجتماعية المشتركة بين مجتمعات عربية مجاورة ، خاصة ببيئات معينة .

وبما أن المشكلات لا يمكن حصرها بتنوعها وكثرتها ، فلنأخذ نستطيع تحديد معالم المشكلات الخاصة في القصة الخليجية ، إذا حددنا أهم

ونقلت أمي هذه الكلمة ونحوها في لها إلى زغرودة منعمة ...
... وأنا أنتظر اللحظة الراهية التي أؤف فيها إلى عروس بنت
الأكابر . ووسط الزغاريد والأصواء ودق الطبول جيء بها إلى ، ولم
يفتن في تلك اللحظة أن ألمع العيون الماكرة وهي تتطلع في رثاء
وإشفاق ، كما لو كانت تتطلع إلى جندي يخوض معركة خاسرة .

ولم أشأ أن أكون ضحية سهلة ، فقد انفجر في نفسي بعدها
إحساس عاصف بأنني كنت ضحية مؤامرة خبيثة اشتركت في وضعها
أمي وأنها ، والظروف التي خلقتني فقيرا وخلقت ذات نعمة وجاه ، وكبر
الإحساس في نفسي ذات يوم ، كبر لدرجة أنني بت لأنفرد فقط من
الطنع الذي يضني وإياها ولكن من البيت كله وما كان هناك
ألمى غير طريق واحد ... طريق الطلاق ... أعلنت على أمي الحرب ،
وشتت على أمها هجوما ساقما من الكلام البذيء الساخر ، وشرحت أن
كل الجنيات قد قصت على نيرانها ، ولم أستطع أن أواجه المعركة فقد
كان ميزان القوى غير متكافئ ، وهربت من الميدان ، تركت البيت
لهم ، ونزلت إلى الشارع أضرب فيه ، إنها أول مرة أخرج فيها من البيت
وأنا أعتزم أن لأعود ، وإخواني الشارع الكبير.... (٣٧)

وقصة خليل الفزيع «المخدو الصاخب» تمثل نمرة الأبن وعلى والده
واستقلاله في منزل منفرد بعيدا من منزل الأسرة ورغم استنكار
الجيب ... (٣٨) ، كما تمثل موقف والده الذي ورفض مديده المساعدة
إليه وهو يذكره بقوله القديم (٣٩)

وكذلك قصته «الزوجة الثانية» من نفس المجموعة ، أما في
قصته «الفشل الذريع» فنجد سلطة الأخ الكبير .

كما نجد نماذج مختلفة لمل هذه السلطات ، نجدها عند ليلى العنان في
مجموعتها «مرأة في إناء» ، ونجدها عند محمد عيسى للشهيد في
مجموعته «الحب لا يكتفي» ، وبالذات قصته «الأخت الوسطى» ، كما
نجدها عند كلم جوير في قصتها «زهرة الزيق» ، من مجموعتها «أنت
وغاية الصمت والفرود» ، والتي نجد فيها خواطر أب قد سلطته في
البيت ، وأعتقد يشكو نمرة الأبناء عليه .

ولقد تفرعت من موضوع السلطة ، مشكلات اجتماعية عديدة يعانى
منها المجتمع الخليجي ، وتناولنا القصة بشكل أكثر حضارة ، وهذا
نخلص إلى استنتاج أن موقف القصة الخليجية من المشكلات الاجتماعية
موقف متطور ، إذ تطرح القصة أبطالاً إيجابيين مقابل أبطال سلبيين ،
فالأبطال المسلط أو الأخ المسلط ، أو زوج الأم ، أبطال سلبيين
اجتماعيا ، بنظر القاص الخليجي ، يجب التصدي لهم بأبطال إيجابيين ،
لما جعل القصة الخليجية تتميز بالصراع الذي تديره بين شخصياتها
تنتهي منه إلى معالجة المشكلة التي تناقشها .

ب - العنكس بالتقليد :-

تناولت القصة القصيرة «التقاليد» في واقع الأسرة ، مثل العنكس
بالعشرة واللقب ، والفرد الاجتماعي ، والعادات الاجتماعية الموروثة ،

كما عرضت لسلطة «الأم» في الأسرة ، وهي سلطة تكون في المادة
على الأبناء جميعا ، وتتضمن هذه السلطة حيناً تكون أما لوحد ،
وتحول إلى شيء أقرب إلى الحالة المرضية ويحدث ذلك في الغالب إذا
فقدت المرأة زوجها بالوت أو الطلاق أو الهجر ، أو إذا شرمت بأنها قد
فقدته فقدما معنويا رغم بقاءه إلى جانبها في الدار ، فالأم في هذه الحالة
تحاول السيطرة على ولدها لتثبيت وجودها من خلال هذه السيطرة (٣٥)

لأن فقدان سيطرتها على ابنها يعني انقطاع الصلة بينها وبين مملكتها
الأسرية ، وهذا النوع من سيطرة الأم على الأبناء يؤدي في كثير من
الأحيان إلى مشكلات اجتماعية ، أكثر ضررا من المشكلة الأصلية
نفسها ، فالابن يرفض طبيعته مثل هذا التحكم الذي يقيد إرادته
ويغني شخصيته ، فيضطر إلى الهرب من بيت أسرته ليرجيه الحياة في
حرية باختياره هو ، ومعنى ذلك أن سيطرة الأم قد تؤدي إلى عاقبته
من فقدان سيطرتها على ابنها ومن ثم سقوط مكانتها في أسرته .

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من المرض الاجتماعي ، قصة
«الكلمات العارية» لخليل إبراهيم الفزيع ، فقد تحول حب الأم وسيطرتها
على ابنها إلى شعور بالظلم ، والغيرة من زوجته التي أحست أنها قد
انتزعت منها حفيظة مشاعرها الأصلية تحت قناع الغضب ولتساهل مع
زوجة التي لم تهتم في يوم من الأيام بغير كتبها وكتاباتها حتى وصلت
حياتها الزوجية إلى طريق مسدود ، فلجأ إلى أبغض الحلول عند
الله (٣٦)

وتتضح الفكرة أكثر في قصة «شمس لا تشرق كل يوم» لعل سيلو ،
الذي يجد تسلط الأم في إصرارها على أن يتزوج «نعيمة» الفتاة التي
تريدها هي :

«قلت لم هذه المرأة بالذات لأزويها ، إنها بيحيية في قبح أم
إبراهيم الحياطة ، وقلت لم إنها جاهلة ، أجهل من البقرة التي تنسرب
حليبها كل يوم . وقلت ... كل الميوس تتجمع فيها ، ورغم ذلك قالت
لي أمي ذات صباح :

نعيمة امرأة قل أن يعود الزمان بمثلها : الجمال ؟ أسطورة / العلم ؟ إن
الأكابر لا يطمون بناتهم . ولم أبه بكلام أمي ، فقد كنت في حالة نفسية
جملني أتوهم أن الدنيا كلها تجاربي . وهذه ليست المرة الأولى التي تردد
أمي على سمعي هذه الأسطورة . ألف مرة سمعتها ، وكنت في بادئ
الأمر أتبرم ، وأتور ، ولكنني ما عشت أن ألفت سماعها كل يوم حتى بت
أكبره أن أمد يدي إلى طعام في البيت ، وأصبح شيئا عاديا أن يتبدل
إحساسا وتتبدل مشاعري ، وذات يوم والأسطورة تتلور ، أحست
بأنني أصبغت من أن أقوم ، وأن عنادي أصبح أنصوكة بين أفراد
العائلة قتلت لها :

يا أمي الأمر أمرك .

يتزوجها. وشخصية عمه هنا تمثل هذه الطبقة الجديدة التي حلت محل طبقة (الزوخلة) فأخذت تلعب نفس الدور من تسلط عن طريق ماحصلته من الحياة الجديدة من أموال فيتزوج العم الفتاة ويحرم ابن أخته منها ، مما يجهد الحياة مزدوجة بين أفراد هذه الأسرة ، إذ يتحزن محسن عمه في زوجته ، وتحزن الزوجة عمه فيه .

د - الخدم وقرية الأبناء :

انفردت القصة في منطقة الخليج والجزيرة العربية بموضوع (الخدم) من دون القصص المالية أو العربية ، فنجد أن هناك شخصية ثابتة مكررة ، ووظيفة ثابتة ضمن مضمار القصة الخليجية وهي شخصية ووظيفة (الهندي الخادم) أو (الهندية) أو غيرها ، وهذه الشخصية توفرت في المجتمع الخليجي نتيجة الوضع الرأسمالي الذي يعيشه المجتمع ، وتركيب الأسرة الخليجية. وقد تناولت القصة المشكلات الاجتماعية لهذه الفئة في المجتمع الخليجي وتأثيراتها ، فتناولت مثلا : الهندية التي تحزن الأمانة في البيت ، والهندية التي تعرف أسرار الزوجة وغفائها الأسرة ، فتتعرض للأذى ، أو ترفض مولفها ، كما تناولت الزوج الذي يتحزن زوجته مع الهندية ، أو الخادم الهندي وتأثيره على واقع البيت ، كما عرضت لتربية الأولاد تحت تأثير الخادمة أو «الخدم». وكثيرا ما تأتي الهندية في القصص الخليجية مع المقدمة ، وكأنها تكلمة لوصف المكان أو الديكور ، فمثلا نجد سليمان الخليلي ، في قصة «صناديق» يتحدث لحو القصة في الأسطر الأولى فيقول :

«أولع طامسة كبيرة من الرمل ، بالقرب من العتبة ، وألقاها بألية مشغل ، ولما كانت يده غير قادرة على الإسكاف ، بالقوة والمرونة السابقتين ، سقطت الطامسة بجانب قدمه اليمنى . اعتمد على قبضة اليأس الحديدي أثناء دخوله ، وبعد حوالى المشر دقايق ، عاد وفي يديه كيس صغير ، ومن خلفه خرجت الهندية ، لتضع دلو للماء عند كومة الرمل ، وفي طريقها إلى الداعل أعطت «الهندية» المكتسة التي نظفت بها المواضع المخطئة من العتبة»⁽¹⁷⁾ .

لقد عالجت القصة القصيرة هذه القضايا ، من خلال موقف ، فضحت فيه مشائسة الأسرة ، ومفاهيها القائمة على علاقة «السيد والعبدة» ، وكذلك فضحت مساوئ العلاقة بين «السيد والعبدة» ، مما يؤدي إلى سوء تربية الأولاد ، وإهمال البيت ، والتفكك الأسري .

ومن غير القصص التي تصور هذا الجانب قصة «طفونق الأخرى» ، التي تصور جانباً من حياة عائلة أرستقراطية تقسو على خادماتها «قصية» ، فصالحها معاملة سيئة ، والقصة تفضح مساوئ علاقات السيد بالخدم ، وتكشف الإحساس الكاذب بالأمية الذي يؤدي إلى التصرف بشكل سيء مع البشر⁽¹⁸⁾ .

والخدم في قصة «الفيلسوف» محمد الفايدي نموذج للاستغلال الاجتماعي ، والسخرية من طبقة الخدم . والخدم في القصة يعيش في منزل سيد يصيب القهوة ويقدم الطعام للرجال الأثرياء الذين يأتون إلى الديوانية ، فيتعرض دوماً لسخرتهم وحزهم بشخصيته ، وذلك لأنه يميل إلى التفكير والتأمل والصمت ، فهو يدرك مآل الحياة من زيف

كأنك يارث اجتماعي من الأبداد ، ومحاربتا لقوانين وأنظمة يومية مستمدة من روح هذه التقاليد . بحيث يجعلها تصادم مع واقع المجتمع الجديد ، فبرزت فيها صورة عن الأسرة التي لا ترضى بالتزاوج والاختلاط إلا بأمر من نفس المستوى ، أو في فضيلتها العشارية ، ففي قصة «شمس لاشرقي كل يوم» لعل سيار ، نجد الابن ينجس لرغبة أسرته التي تتسلط على حياته ، تقاليد المجتمع القديم ، المشتلة في الطبقة الاجتماعية ، فيتزوج من «بنت الأكابر» ، القبيحة ، التي لا يشرع نحوها بأية عاطفة .

ويبنى هذا الزواج كما ينتهي غيره مما تفرضه التقاليد بالطلاق ليلقى بالابن في سياة الضياع .

كذلك تحدثت القصة عن الطبقة الجديدة التي ظلت محفظة بتسلطها العليق على غيرها من أبناء الطبقات الفقيرة الأخرى ، فقد كان الزوخلة قديما يخصص التسلط الطبقي على أتباعه من الفواصين وغيرهم⁽¹⁹⁾ ، أما الزوخلة الجديد فتخصصه القصة في التاجر الغني ، والموظف الكبير وغيرهما من أصحاب السلطة في المجتمع الجديد⁽²⁰⁾ .

ج - الحياة الزوجية :

عالجت القصة موضوع الحياة الزوجية ضمن محور الأسرة في القصة القصيرة في الخليج والجزيرة العربية ، باعتبارها حالة اجتماعية ضارة ، أفرزتها الحالة المرتبطة لحياة الأسرة .

والحياة الزوجية ، نتيجة لعوامل عديدة ، تعود إلى التقاليد الجائرة ، وتسلط أفراد الأسرة بعضهم على بعض ، وما ينتج من ذلك من فقدان التوافق بين الزوجين ، مما يقود إلى تفكك الأسرة ، وضياع أفرادها ، وأخيراً تحلل أفرادها من قيمهم الخلقية .

وقد عالجت القصة القصيرة هذا التحلل الخلقى كما يتمثل في الحيوانات الزوجية بطريقتين -

الأولى : تبير نحيانات بعض الزوجات انطلاقاً من وضع المرأة التي تظلمها التقاليد في المجتمع ظلماً ، وتحول بينها وبين حريتها في ممارسة حقها ، واختيار زوجها بإرادتها .

والثانية : إدانة الحياة الزوجية إدانة مطلقة ، دون مناقشة الأسباب الاجتماعية المختلفة التي تقود المرأة للتزوجة إليها ، مما يجعل من هذين النوعين من القصص شيباً بقصص المرحلة الأولى ، التي كانت تبجس اتجاهات تسجيلياً ، فمن المعروف أن للقصة رسالة معينة مثل سائر الفنون ، هي معالجة للمشكلات التي تناقشها ، معالجة تقود إلى التخلص منها ، وليس الأمر مجرد تبير أو إدانة . ومن للاضبط أن هذا النوع من القصص ، الذي يخط موضوعه من الحياة الزوجية خاصة ، والتسلط من القيم الخلقية والتقاليد عامة ، كثير كثرة تلفت النظر إذا قارناه بالقصص ذات الموضوعات الأخرى ، ولذلك نكتفي بالإشارة إلى قصة «زواج سليمان الخليلي» ، التي تمثل نموذجاً لهذا النوع من القصص ، حيث يتفاسم البطولة فيها ثلاثة أشخاص : محسن - عمه - وزوجة عمه ، التي كان يريد محسن أن

سجلها حمية ..

- كيف .

- لحق شعرها ،

- من الذي يخلطها ؟

- أنت بإمكانك معاينة من تفاني: (١٥)

(٣) قضية أو محور المرأة :

تشكل قضية المرأة في منطقة الخليج والجزيرة العربية جزءا كبيرا من واقع المشكلات في القصة القصيرة فيها ، وذلك بسبب الواقع الاجتماعي المحكوم بالعديد من القوانين الفكرية والسياسية والاقتصادية .

فالمرأة الخليجية لازالت محرومة من ممارسة حقوقها السياسية ، حتى من خلال المؤسسات الشرعية القائمة في بلدان المنطقة . وهذا ينعكس سلبا على دورها الاجتماعي .

والمرأة لا تزال - بالمقارنة بالرجل- محروقة من الدرجة الثانية على مختلف المستويات ، في أغلب بلدان المنطقة بسبب الفوارق العالية التي أفرزتها المفاهيم السائدة والمتوارثة ، لذلك فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها ، فلا يحق لها أن تختار زوجها ، وفي أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها .

هذه هي القاعدة ، أما الاستثناء ، وأضحى به التطور الذي حدث لفئات معينة من النساء ، فقد وجد صدى له في القصة الخليجية في هذه المرحلة ، فقلبت لنا القصة نماذج للمرأة التي ترفض التسليم الأعمى طلياً ، محاولة ممارسة حريتها وفرض إرادتها على مجتمعها ، كما قدمت لنا نماذج أخرى ، تجسد هذه الحرية المفقودة بوصفها الخلاص الحقيقي للمجتمع الخليجي من التخلف الاجتماعي الذي يعاني منه ، مما جعل من هذه المرأة المنسوبة على واقعها البطلنة الحقيقية لبعض القصص .

وقد اتخذت المرأة في هذه القصص شخصيات مختلفة :

شخصية الأم :

وهي التي تتميز بنفخ خامر من الختان والزراعة لأولادها ، لكنها تواجه مشكلات أسرية كثيرة ، فهي أم متهمه دائما بسبب قولها إلى جانب الأبناء ضد الآباء .

وهي أم خائفة قلقة بسبب تحملها مسؤولية أحداث تقع من أبنائها دون علم الأب ، وهي مستوحش الخوف بسبب حملها الفراق ولومة الأبناء الغائين ، وهي أم غاسرة ، لأنها فقدت صفة لصالح بناتها فشلت صفة الزواج ، وهي أم متسلطة ، لأنها احتلت موقع الأب في الأسرة وراحت تمارس دورها الحفيظ ، مما أدى إلى نفور الأبناء منها ، ولبنات من هذا النوع من القصص عدة كثير منها . مثلا :

قصة وتاريخ ميلاد جديد - لأحمد حبيبة مباركة ، من مجموعة وسيرة الصمت والجوع - وهي تصور لنا المرأة التي تضطرها ظروفها من المجتمع والحيات من حولها ، وصورها بالخالم إلى قتل ولدها حتى لا تلال مثل مائلايه من ظلم واضطهاد^(١٦)

ومافيا من مظاهر الاستغلال . إنه فقير حقاً ولكنه يدرك مالا يدركه أسباده ، بل إنه يجيد المناقشة في القضايا الهامة كالسياسة مثلا . والحديث في قضايا المرأة ، وهو مالا يجيده أو يتقنه أترياء الديوانية ! وهنا يتخذ هؤلاء الأثرياء من حديث الخادم مجالا للسخرية منه والتندر بأزواجه ، ويدور حوار بينه وبينهم ويؤدي إلى انكسار نفسه واعتزاله في الليل^(١٧)

وقصة (مضى ١٣) لإسماعيل فهد إسماعيل ، تصور العبودية التي يعاني منها خدام المنازل بسبب علاقات تنسئ أن هؤلاء الخدم ناس مثلهم ، فالخادمة (مضى) فتاة جميلة صغيرة السن ، تمذب وتضرب كثيرا من قبل أسبادهما ، الذين تعمل عندهم ، كما تتمتع بعلاقة مع صاحب البقاة المجاور لمسكنهم ، بينما كان سيدها هو الذي يرادوها عن نفسها :

- مالذي أخرجه ؟

- البقال مشغول .. يبيع لأخريين .

- يربيع صوت سيدتها -

- البقال مشغول أم أنك كنت مشغولة بمغازله ؟

- أيتها العاهرة الصغيرة !

- أنا أنا

لكن يد سيدها تهد إلى أمام . تمسكها من شعرها بقوة ، تسحبها بأقوى إلى الداسل هي غاضبة ! ! ! تعزفي ! !

- ادخل يا عاهرة !

كلهم يهزرون .

رأسها يتقاد حركة اليد ، تتمازج لهاها بالسجادة ، يغزل لوانها شعرات الكيس الورق تتناثر على الأرض

- وهو يسمح على شعره أنت تظلمين إليه راضية !

- هو ... هو ...

- عومي ! أظنه مد يده إلى صدره أيضا !

- سيدتي ... أنت ...

- لماذا دائما صدرك بهذه السرعة ؟

- أين التردد التي أعطاك لها ؟

- لا يمكن أن يفعلها معك من دون مقابل !

- تعال انظري ... تعال !

سيدتها يقرب ، والأصابع تسيل خارجة ، ورقة نقدية من فئة الربع دينار .

- من أين لك هذا ؟

- سيدتي هو الذي أعطاك لها . على الرغم أنه كان قد أوصاها :

- بمرط لا تلم سيدتك بالأمر !

- ليست عاهرة فقط بل وامرأة فمعة تهذب للزناح بيتنا ... ذواها عذري .

- كنت في دار كانت حمية لما أثارت اهتمام أحد ...

وقصة «قلب الأم» محمد عيسى الشهدي . التي تب فيها الأم حياتها بعد وفاة زوجها ، لتربية ابنها الوحيد وتظل سنوات كاملة تنتظر عودته بعد إكمال دراسته ليصبح طيباً^(٤٧) .

وقصة «البراعم البتية» لعبد الله سعيد جعمان ، التي تصور امرأة فقيرة تميل أطفالاً ، وتغطي برعاية الحكومة بعد مفارق كثيرة^(٤٨) .

وقصة «الفصل القادم» لليلي المنان ، التي تتوزع فيها عرافات الأم بين مستقبلها ومستقبل ابنتها ، فتظل بعير زواج حتى يتاح لابنتها الاستقرار في حياة زوجية مطمئناً عليها^(٤٩) .

لقد كانت مواقف القصة الخليجية إزاء شخصية الأم ، تتراوح بين المعطف والتأييد لدورها الاجتماعي ، والندوة إلى تخليصها من أجل أبنائها .

ب - الزوجة في القصة القصيرة :

لقد تناولت القصة القصيرة ، في الخليج والجزيرة العربية مفهوم الزوجة من خلال موقفها العام من المرأة وتناولها لشكائيات ، حتى نراها زوجية صبورة تتحمل تسلط الزوج ، وأعباء القوارق الاجتماعية التي أباحت للزوج التصرف بحرية دون سواء ، وهي زوجة صبورة تنتظر عودة زوجها من سهراته الليلة ، وتتحمل قدرها ونصيبها إزاء تصرفات زوجها (السكر والرهبة ، والمقار ، والأطعام الشخصية والمالية) .

وتناولت القصة أيضاً الزوجة اللامبالية التي تتمتع بقدر كاف من اللامبالاة إزاء مهام البيت والأولاد ، وتعتمد على «الخدم والشغاليين» في القيام بأعباء البيت وتربية الأولاد ، فزها في صور عديدة ضمن هذا الإطار ، نراها امرأة مسرفة نتيجة الوضع المالى الذي تتمتع به من جراء اقترانها برجل يملك وفرة من المال ، ونراها امرأة مرفهة تتم بالملاقات النسائية الأخرى ، ومظاهر الأزياء والحلى ، وتعقد حلاقاتها الاجتماعية على أساس من هذه المظاهر ، وليس على أساس الفكر ، أو العلم أو الثقافة عموماً ، أو الاهتمامات الخيرية أو الاجتماعية المفيدة .

والقصة ترى أن هذه الزوجة ، أو هذه (المرأة) ، هي نتاج مجتمع رأسمالى تتحكم فيه الفئة المالية ، بحيث تكون العلاقات (السلعية) هي السائدة ، وغالباً ماتدخل الزوجة في شبكة هذه العلاقات الأسرية بفعل الفساد الاجتماعى .

كذلك ترى الزوجة التي تتقف في وجه زوجها عندما يحصر اهتمامه بأشياء لا تمت بصلة إلى الإنسانية وعاجلت القصة الخليجية مشكلة «الزوجة» بنفس الروح التي عاجلت بها موضوع «الأم» ، قصته «اللوب الآخر» لليلي المنان ، تحكى قصة امرأة تحاول الخلاص من فساد العلاقات الاجتماعية التي يقيمها زوجها مع وسطه الاجتماعى^(٥٠) .

وقصة غالب حمزة أبو الفرج «ذكريات لاشى» ، تحكى ذكريات زوجة تركت زوجها في الخارج وقد تعلق بأجنبية ، ثم عادت إلى الرياض ، بعد أن أنهت تعليمها ، والجميع يؤكد لها أنه سيعود إليها وإلى أولاده نادماً^(٥١) .

وقصص كالم جبر تصور جوانب عديدة للمرأة . فقصتها «شرخ في المرأة» تصور زوجاً يميل زوجته ، ويربى بأحضان امرأة أخرى ، ثم يتدم ويعود إليها معتزلاً^(٥٢) .

وقصتها «الباحقة عن الحب» تدور حول المالى حيناً يكون جمعه هو الهدف الأساسى للرجل في المجتمع الخليجي ، ويجعل ذلك منه شخصاً مهملًا حقوق المرأة الزوجة .

«... للزور .. لاشى» حتى ولاصوت زوجي ، أصبحت أأكل المنزل الهادئ المسفر ولكن لأزوج به ... إن الزوج يقضى لياليه في الخارج وعندما يعود في أول الصباح أكون قد غادرته للدراسة^(٥٣)

ج - الحب في القصة الخليجية :

الحب ، في القصة الخليجية ، حب تسرى فيه راحة الفولكلور وشخصيات الألفة الجانبية المظلمة كليلي الخليج أيام العشرينيات أو الثلاثينيات ، فندما تكون المرأة (تمة) في مجتمع يحافظ ، فإن الحب المكتوم يصبح عنصرًا أساسيًا في هذه العلاقة .

فالجميع يخاف أن تكبر البنت وتصبح لديها تعلقات خارج أسوار البيت .

والجميع يخاف الأسرعة يخاف أن ترتبط البنت بملاقة مع ابن الجيران ، أو العكس ، لهذا زارها يكتان ، كما في قصة «الجدار الخشبي» خليل الفزيع :

«... حللنى والذى مراراً من المرأة ، في الثانية عشرة شاهلنى والذى أتحدث مع ابنة الصفة ، أسأله عن أنجبى ولم يكن في ذهنى شيء مما في ذهنه ، والنتيجة صدمة حادة لزممت على أثرها الفرائش ثلاثة أيام ، وكنت في الخامسة عشرة ، وبعضرة مجموعة من جارات كن يزرن والدنى ، قال والذى بعد أن تتحنن ودخل :

— المفروض أن تحصين عنه ، لقد بلغ الخامسة عشرة، أصبح رجلاً ، هل تردن أن تسلين قلبه ؟ ومن يومها لم أهد أرى وجهه امرأة ماعدا قريبائى

حضرت إلى المدينة ، رأيت وجوها عديدة لنساء عديداً ... تأملت تلك الوجوه كثيراً ، وحلمت بها كثيراً ، وفي كل مرة أتذكر أن والذى طلق والدنى لأيتها أنجبت طفلة !^(٥٤)

والجميع يخاف أن تمر البنت على سلطة تقاليده ، ويختار الشخص الذى تحبه ، أو الشخص الذى يريد به الوقت الذى تكون أسرتها قد خططت لها مستقبلها باختيار الزوج الذى تراه مناسباً لها . ويخاف المجتمع أيضاً أن تتورط البنت يوماً ما بفسطى في «علاقة آتمة» ، تسه إلى سمعتها ، وهو بهذا الخوف يجعل من المرأة كائنات عاجزة عن حماية نفسه من الفروج في الظلمة . لهذا نراه يعاملها بخلر ووحشية دائمين .

هذا الخوف وهذا السلوك قد وجدنا طريقها إلى القصة الخليجية ، فأتقينا ناعج عديده لشخصيات نسائية (مقفورة) تتأني من الخوف والخلر ، وإن حاولت بعضهم الانطلاق من القيود . ومن الغريب أن

وفي قصة «لن تتركه الفجر» لمداية سلطان السالم ، تصور إحساس المرأة بذلك : «قد آن الأوان ، لندركوا أن المرأة مخلوق له حس وشعور ، وأنها لم تعد سلعة ولا هي من سبط الناع ، ولقد كفى جثما ما فيه من المائي والقواصع ...» (٩٧)

وفي قصة «الزوجة الثانية» خليل الفرج ، مايشبه ذلك الإحساس : «لم يعد ينظر إليها إلا كما ينظر إلى قطع الأثاث الأخرى الموجودة في منزله ، وهذا الموقف في نظره لاغبار عليه ، فكل الرجال هنا ينظرون إلى كل النساء هذه النظرة» (٩٨)

وتجسد الخلاص بالطلاق (٩٩) في مجموعة من القصص ، نذكر منها على سبيل المثال قصة «امرأة البيع» محمد عيسى الشهدي ، إذ تجسد القصة ليلة زفاف فتاة ، وقد جثت على قدمها متوسلة للرجل الذي اشتراها زوجة بماله طالبة الطلاق ، لكنه يرفض لأنه لايسمع سوى صوت الشهرة في داخله (١٠٠)

و - المرأة والوظيفة :

ولإيزال مجتمع الخليج والجزيرة العربية ، يتردد في تقبل الدور الإيجابي للمرأة المتعلمة في العديد من مجالات الحياة ، وحاولت القصة أن تكون إلى جانب هذا النموذج الإيجابي للمرأة ، ولكن بعض القصص يثبت أن عمل المرأة قد شغلها من واجباتها تجاه زوجها ومزملها ، كقصة «الكلمات العارية» خليل الفرج ، والتي تحكي قصة رجل مع فتاة صحفية ، أحيا منذ عشر سنوات :

«ولشد ما أعجب بأفكارها الجريئة ، ولأسلوبها الرشيق المهب إلى النفس . فبينما تعيش الفتاة في بلاده في جهل ملحق بجدها كالثمة تبتد ظلمة الجهل المتشوي بين قريبتها ... كان يسعدده أن يرى فتيات بلاده وقد بدأن في كسر طوق الجمود والجهل قبل أن تنتشر مدارس البنات في طول البلاد وعرضها ، وعندما تزوجها كان يعلم بمنزل هادئ سعيد تسير فيه الحياة سيرا عالياً من العواطف والمعنويات ومن يمكن أن يفهمه غير فتاة متعلمة مثل «رجاء» تحمل أفكارا مادية بنامة عن الحياة والزواج والترف .. لم يعرف لبيت السعيد الذي تمناه ، لم يجد في الزواج راحة كما كان يظن ، ظلت رجاء متصرمة إلى كنيها وكذاباتها ... لكنها حتى بعد مولودها الرابع لم تتغير ، كانت تقضي وقتها في المكتبة غير عابئة بصراخ أبنائها ، إنه لايعرف أي حياة ستكون حياتها .. والأسوأ من ذلك أنها صرحت له أنها لم تخلق للزواج ، لكنه كان يرى أن أبة امرأة في العالم لا يمكن أن تقول ذلك إلا إذا كانت تخضع نفسها ، قال لها مرة :
.. أولادك يارباه ألا يستحقون اهتمامك ؟

من أي جنس خلقت ؟
فردت عليه بلا مبالاة :
.. ألا ترى ، أمك تهم بهم ، إنها تمني بهم أكثر مني وهذا يكفي .

وعندما أراد أن يستمر في النقاش قاطعة خاتمة :
.. أرجوك دعني أكمل على ! !» (١٠١)

كما عرضت القصة لعمل المرأة ، وكيف أنه قد يدمر أخلاقها وشرها ، كقصة «العاملة» محمد الرابطي ، والتي تحكي قصة فتيرة

القصص التي تتردد فيها المرأة على قيوها لم يلق قبولاً من المجتمع الخليجي ، الذي لإيزال يرسف هو الآخر في قيود التقاليد ، فاعتبر مثل هذه الشخصيات المتعمدة نماذج متجذرة من القيم الخلقية ، ومرفوضة من المجتمع .

فقصة «هي التي تجوب الشوارع» لسليمان الخليفي (١٠٢) تروي قصة حب بين شابين في حي تتحكم فيه علاقات اجتماعية ، ترفض الاختلاط وتتمسك تمسكاً صارماً بالتحجب وتؤمن بقتل الفتاة إن هي أحبت وقصة سوف أقول وداعاً» لكلم جبر ، تصور المدينة التي تغلق الأبواب بوجه الحب (١٠٣)

وقصة «لم يبق القمر» محمد الماجد ، تصور حب فتاة لشخص ، ولكن أهلها يرغبونها على الزواج من شخص آخر لانتصر لجماعه بأية عاطفة ، مما جعلها ترى فستان زفافها كأنه تكن لها ، وتتميز شخصية الفتاة بالليل إلى التردد حين تعرض على حبيبها أن يأخذها معه إلى حيث قرر أن يسافر (١٠٤)

وكذلك قصة «حفلة الدواع» خليل الفرج ، عندما أراد رئيسه في العمل وصديق والده المتوفى أن يزوجه ابنته التي لم يرها أبداً ، فلم يقبل ذلك ، وواتته الشجاعة أن يثمرر عليه ، ويرفض عرضه بزواج ابنته .

د - المرأة «السلعة» :

لقد تناولت القصة الخليجية نموذجاً آخر من المرأة في واقع الخليج ، هي تلك التي لاتستد إزاء قوة المال ، أو تسقط تحت ضغوط رب العمل المالية ، والمرأة الساقطة امرأة من عائلة فقيرة يتم تزويجها من رجل غني بعد أن ترضع العائلة الفقيرة لضغوط المال . وهناك نموذج آخر للمرأة التي تصدق طمع الرجل وروحه (الإغرامية) في ابتلاك تطيع من النساء في آن واحد ، والمرأة التي تصرف بقوة المال عندما تصبح ربة عمل ومقاولات ، فتدير مشاريع ، وتفقد روح الأئى وشفاقة الحب .

هذه النماذج ، وغيرها ضمن موضوع المال والمرأة ، تناولتها القصة الخليجية ضمن الموقف العام من دور المال غير الموجه اجتماعياً ، والمفسد للعلاقات

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا كله إلى ما أدى إليه فعلا ، من وقوع مشكلات كثيرة هزت كيان الأسرة الخليجية وهدمت دعائمها ، وألجأت الزوجين - في كثير من الأحيان - إلى الخلاص بالطلاق ، وأسلمت الأبناء إلى الضياع ، وقد سجلت القصة الخليجية هذا كله ، وبخاصة الجانب الخفي منه ، أمضى جانب العلاقات التي تنشأ بين أفراد الأسرة ، والتي تظل في خفاء من المجتمع الخارجي ، من ذلك مثلاً : مايشعر به الزوج الذي أجبر على الزواج من فتاة لايمينا لأسباب اجتماعية واقتصادية ، من كراهية وحقد على زوجته يجعله أحياناً على إيذائها ، بل ضربها بطريقة متفرقة كما نرى قصة «جريمة في حي مجهول» محمد الماجد ، حيث الزوج يكثر من ضرب زوجته فقد «سحبا ... بوحشية وأدخلها بين الجيران وراح يضربها بلا وعى ، وكان يركلها بقدميه كما الكرة ، وكان يتنمل حذاء ضحها ...» (١٠٥)

تحصل على عمل (مضيئة) في إحدى الخطوط الجوية في لندن لشهر في أحد البارات ، فتفقد عذريتها بعد ليلة ماجة^(٩٤)

(٤) محور الصحراء :

وعلى الرغم من أن الصحراء في القصة القصيرة في منطقة الخليج والجزيرة العربية ، لم تحظ بقدر وافر من الاهتمام مثلاً خطى البحر ، الذي كان الوسيلة الأساسية من وسائل الإنتاج والمصدر الرئيسي قبل عهد النفط ، فإن الصحراء عامة وشخصية البدوى وتقاليد الأسرة البدوية خاصة ، وجدت لها مكاناً في القصة الخليجية في المملكة العربية السعودية بالذات ، التي أعطي فضاءها مكانة للصحراء كموضوع رئيسي في قصصهم ، كذلك المكتابات القصصية في دولة الإمارات العربية ، والسبب هو أن الصحراء مازالت تقرب كثيراً من حافة المدن ، وتقتصد بها المجتمع الصحراوي بشخصياته وتقاليد وأفكاره .

في بعض مناطق الخليج والجزيرة العربية الأخرى ، مثل : الكويت والبحرين ، ومناطق مينة في السعودية ، بدأت المدن تنهض متمتدة عن تكوناتها الصحراوية القديمة . وبدأ المجتمع الجديد يتعدى عن الصحراء كبنية متأثرة بأنماط جديدة من الحياة والسلوك . وضمن محيط هذا المجتمع الجديد لم يعد الكتاب والمتفوق يتلمسون موضوعاتهم في بيئة قديمة أصبحت بعيدة عنهم . وإن كان سلطان الملح في قصته وبيوى غزال الرياح الجميل تصوره هذا الجانب^(٩٥)

وقصة « وضحى لعبد الله سعيد جيمان ، تجسد مشكلة الثأر ، وكيف أنها منازل مشكلة أزلية لدى مجتمع الصحراء . والقصة تروى قصة ثأر بين قبيلتين ، إحداهما ردت على الأخرى غارة لتشرذم ماسب منها ، وكانت في هذه القبيلة فتاة اسمها « وضحى » ألم بها الألم من جراء ماحصل لقبيلتها ، فخرجت في الليل لفرح عن نفسها في الصحراء ، خلال ذلك عثرت على شخص جريح في الصحراء فأقبلته دون أن تتعرف عليه ، فظهر أخيراً أنه من «الأعداء» ، وعندما تماثل للشفاء لم ينس هذا الفضل فعاد إليهم مع وفد من قبيلته يطلب الصلح ، ويطلب يد « وضحى » ، وهكذا كانت وضحى سبياً في مصالحة «الأخوة الأعداء» .^(٩٦)

وقصة « سلمى » لعبد الله سعيد جيمان ، تطرح تساؤلاً : هل يقدر الحب أن يواجه عادات عشائرية سيئة ، مازالت موجودة في المجتمع القبلي السعودي ، أم أن البلد بين النساء في الزواج . والقصته تتابع هذه المشكلة ، وتتصدى لها بآليات المبادئ المختلفة في موضوع الزواج ، وبناء الأسرة^(٩٧)

(٥) : الوافدون في القصة الخليجية :

شهدت منطقة الخليج والجزيرة العربية هجرات عديدة لوافدين من جنسيات مختلفة ، بحثاً وراء فرص العمل التي وفرتها أنظار الخليج العربي الحديثة التكوين ، فبعد ظهور النفط في المنطقة ، ومنذ الأربعينيات حتى الآن ، شهدت المنطقة نهضة عمرانية وسكانية تقوم على الخدمات ، وتقدم بناء الدولة ومؤسساتها ، وازدادت واتسمت مؤسسات الدولة بدهورها فواجهت حاجة كبيرة إلى خدمات وقوى عاملة

في مجالات البناء ، والتعليم ، والتخطيط ، وفي مجالات الخدمات البلدية والمواصلات ... الخ ، وكانت فرص العمل ، في مجتمع في طور التكوين ، تغري العديد من جنسيات أخرى آسيوية ، وأفريقية ، وأوروبية ، للعمل بالمنطقة ، ومن ثم الاستيطان بها .^(٩٨)

لقد حمل هؤلاء الوافدون خلال السنوات الثلاثين الماضية معهم إلى المنطقة عادات ، وأنماط من السلوك والأفكار ، بعضها جديد وغريب على المجتمعات الخليجية ، فضلاً عن التأثير الإيجابي الذي أحدثه هؤلاء بإعطائه أنشطة المجتمع خبرات جديدة ، فقد قدموا له خدمات أسهمت في تطويره . إلا أنهم من جانب آخر ، وضعوا أمام التكوين الاجتماعي البسيط في علاقاته الاجتماعية والأسرية مجتمع الخليج ، حالات جديدة وغريبة عليه لم يلقها سابقاً ، وتدرجياً وجدت الأطر الاجتماعية السابقة نفسها تتسع لاستيعاب عادات وأفكار وأنماط العلاقات للوافدين من جنسيات كثيرة . قرية أو بعيدة عن المنطقة .

لقد رصد الباحثون الاجتماعيون في المنطقة تأثير الحجم الاجتماعي للوافدين الذي يشكل « في بعض الأحيان نسبة أعلى من السكان الأصليين . ويتضح ذلك بصورة خالصة في قطر ودبي وأبو ظبي ، وخلقت هذه الهجرة السريعة مشكلات سياسية واجتماعية أثرت تأثيراً بعيداً في حياة البلاد» .^(٩٩)

كما لاحظوا تغيرات كثيرة طرأت في مجالات عدة نتيجة هذا التأثير وبالأخص في مجال البناء والمهارة ، وفي مجال علاقات العمل والوظيفة وفي مجال اللباس والأزياء وتعلم البيت ، وديكورات ، وفي مجال العلاقات الشخصية بين الجنسين ، وشهد المجتمع (المجذب) الملحق في علاقاته حالات سافرة ومتعددة في (السفور) ، والافتقار على علاقات جديدة من جنسيات أخرى ، ورغم حدوث هذا التأثير الواسع على حالات اجتماعية عديدة ، فقد برزت مقابل ذلك مشكلة الفوارق الاجتماعية في واقع الدولة والمجتمع بين المواطن والوافد ، وهذه المشكلة انعكست كثيراً على طبيعة العلاقات بين الفئات السكانية في المنطقة^(١٠٠)

لقد رصدت القصة الخليجية هذه الحالة ، ووجدت في موضوع الوافدين موضوعات عديدة ، وأسلت من شرائحهم الاجتماعية ، شخصيات عديدة لتلك الموضوعات ، وتصدت من خلال ذلك لمشكلات برزت ضمن إطار هذه الحالة الاجتماعية ، ويمكن أن نشير إلى بعض ما تناقلته القصة الخليجية ، من هذه المشكلات مشكلة الفوارق الاجتماعية بين المواطن والوافد ، وكيف أوجدت هذه الحالة صورة (المواطن المسطل) على أناس يشعرون أنهم في الدرجة الثانية ... لقد رفضت إنسانية القصة الخليجية هذه الحالة ، وعرضت بديلاً عنها صورة المواطن الإيجابي ، الذي يمتلك إدراكاً جيداً لحالة الوافد ، ويتعامل معه بروح المواطنة .

ومشكلة الحياة الاقتصادية الصعبة التي تعيشها فئات غير ماهرة ومهنية الخيرة من الوافدين ، الذين يتسولون من أنظار مجاورة دون رخص للعمل ، وكيف يخلق هؤلاء مشكلات تأخذ أشكال الجنابات

الجوانب الفنية للقصة الخيجية :

إن الأساليب ، أو الأدوات الفنية التي استعملتها القصة الخيجية للتصير عن أفكارها الاجتماعية ، هي قضية لا تنفصل عن الحالة العامة للقصة ذاتها ، فالقصة هي تمييز نقاش بوسائل معينة عن حالة واقعية . وطريقة التعبير ، وكيفية ، والوسائل المتبعة هي ، في مجملها ، التي تشكل الجوانب الفنية للقصة . لهذا فن الضروري الإشارة بملاحظات موجزة عن تلك الجوانب للقصة الخيجية .

أولا الأسلوب :

لقد حوت القصة الخيجية ، في تناوفا لمشكلات الاجتماعية التي أشرنا إليها ثلاثة أساليب يمكن تحديدها بوضوح

(أ) **الأسلوب الأول** ، يعتمد على الحدث ، وتحريك الشخصيات ضمن زمان ومكان محددين ، وهذا الأسلوب يمكن المؤلف ييسر رواية من أفكاره ، وهو يتصدى لمشكلات الاجتماعية ، وهو بهذا لم يتعد كثيرا عن محاولات الرواد الأوائل في القصة ، إنما تواصل معهم ، مطورا الأسلوب السابق إلى أسلوب فيه فنية أكثر ، تحقق الوضوح للحدث وللشخصيات ، وهذا ما نجده مثلا عند إسحاق فهد إسحاق ، وسليمان الشطي ، وسليمان الخليلي ، وليلي الميثاق ، ومحمد عبد الملك ، وعلي سيار ، ومحمد عيسى المشهدي ، وتحليل إبراهيم الفرج وغيرهم .

(ب) **الأسلوب الثاني** استعمل فيه القاص « الرمزية » في صياغة الكلام الداخلي للقصة منجها وحرارا ، وأعطى للرمز مكانة كاملة في المعنى العام للقصة . إن هذا الأسلوب رغم أنه انجبه لمعالجة موضوعات اجتماعية تدخل ضمن دائرة الصراع) بين الأضداد في المجتمع . إلا أنه كان ضعيفا ، قياسا على الأسلوب الأول في التعبير عن أفكاره . فجميع عباراته تدخل البناء العام للقصة ما هي إلا أفكار (ملغزة) تارة . (وموحية) لأهداف متعددة تارة أخرى ، كما أننا نقتصد الحدث الكامل ، والشخصيات الواضحة في مثل هذا النوع

إن مثل هذا الأسلوب نجده في كتابات العديد من القصاص أمثال : محمد القايز ، وسليمان الشطي ، وسليمان الخليلي .

ونجده بصورة أوضح عند كتاب البحرين أمثال : محمد الماجد ، وخلف أحمد خلف ، وعبد القادر عقيل ، وعبد الله علي خليفة ، ومحمد عبد الملك ، وأمين صالح .

وانعكس ذلك حتى على عاوين قصصهم ، أو مجموعاتهم مثل : « استغاثات في عالم الوحش » ، « دموع الورد » ، « نازق » ، « والرجل إلى مدن القبح » ، « والصيد » ، « وموت صاحب العربة » ، « ومقاطع من سيمفونية حزينة » ... الخ .

(جـ) **الأسلوب الثالث** : أقرب إلى (الملاحظة) منه إلى القصة . لقد امتلأ ميدان القصة الخيجية بإنتاج يعتمد على الأفكار الذاتية والانتماءات الخاصة ، كإسلوب للتعبير عن الموضوع الذي تناوله هذا النوع من القصة ، وهذا الأسلوب يفتقر إلى الحدث ، ويعتمد على أحادية الشخصية . ويعتمد فيه الصراع ، لكنه يرفق ذلك بظل شكلا

والجرائم ، فهم يعيشون في أماكن متزوية مهجورة ، ويعملون بطرق احتيال وتخريب ، ويخرجون قبل الفجر للعمل ، يعودون إلى أوتارهم قبل حلول الليل ، ليعوا في أيدي المظالمين وعناصر الابتزاز ، وسرعان ما تكشف سلطات الأمن حالاتهم ، وتتحمل مسؤولية مشكلاتهم ، لقد نشرت الصحف والمجلات ، قصصا قصيرة عن هذه الأوضاع ، وبعض كتاب القصة تناولوا ذلك في بعض قصصهم :

وفي العديد من المؤسسات الحكومية أعداد كبيرة من الحراس ، ممن تنظم الحكومة تشغيلهم لأسباب عديدة ، ونظرا لأن الكثيرين من هؤلاء الحراس الكويتيين يعملون أيضا سائق تاكسي ، ونظرا لأن رواتبهم عالية نسبيا بحيث تسمح بأن يدفع الواحد منهم جزءا منها لموظف آخر ، لذلك فإن بعض الحراس يقوم بتأجير « الشعة » لأحد العمال الأجانب مقابل خمسين ديناراً - مثلا - يدفعها الحارس للعمال الأجانب البديل ، ويوجب هذه الترتيبات يستطيع الحارس أن ينفذ الوظيفة ليعمل على تاكسي الأجرة .

الجانب الآخر من هذه القضية ، هو أن الحارس البديل يقوم هو الآخر بتأجير غرفة سكن الحراسة لعدد من العمال ممن يدفع الواحد منهم 15 ديناراً شهريا مقابل البيت ، ويوجب هذه الترتيبات فإن الحارس البديل يؤري في الغرفة عدة أشخاص ممن ينهون أعلافهم في وقت مسائي متأخر ، ثم يجلبون للفرقة ليناموا فيها ، بحيث يستيقظون قبل دوام اليوم التالي (٧١)

وقصة « نشاط تجسسي » لليلي الميثاق تصور دخول بعض الواقدين البلاد بطريقة غير شرعية كما تحكي حياة مجموعة منهم من جنسيات مختلفة يعيشون في غرفة واحدة . وتنتهي حياتهم إلى الجريمة .

- « لو كان تجسسي يدافع من أبي لإعالة أسرنا لحانت المصيبة ، ولتقبلت كل شيء مها كان صعبا ولكن أن تجسسي المضغوط من... اخرس ولا تكلم ! الجدران آذان ، ألسنت خفاف ؟
- « خائف ؟ لا ولكنني أحترق نفسي .
- « لم ترتكب جريمة .
- « على العموم ! ليس من مهتنا أن ترتكب الجرائم .
- « انهض أيها الوقح : جيلوسك يثيرني .
- « أنت رجل تقتلك شهوتك .

في اليوم التالي صدرت صفحت الصباح « جريمة » . فستلأن في غرفة من غرف العزاب ، رجال الأمن لم يحرقوا أي أية أوراق ثبتت هويتها ولا مكان عملها... وبعد عدة أيام عادت الصحف بتناوين أخرى .. عز بعض المارة على جثة شاب غريق مجهول الهوية ألقها مياه البحر قرب الشاطئ . (٧٢)

وأعبرنا تناولت القصة العلاقات بين الجنسين ، وغالبا ما يكون الطرف المتأخر هو الطرف الذي يولجبه أسلوب غريبا في العلاقة ، فيض الشخصيات في القصة وجدت بعض الماديات لدى الواقدين وضما مشجعا للخلاص من قيود وعادات اجتماعية وقبح متوارثة .

ثانياً : الشكل والمضمون :

لقد كان الفكر الإصلاحى فى المحاولات الأولى رائدة القصة الخليجية واضحاً، وهو الذى يغذى (ثقافة) البناء الداخلى بالمفردات والتعابير والمفاهيم المستمدة من الحياة، لذا نجد الحلول واضحة وقريبة من المفاهيم الاجتماعية السائدة، هذه الحالة امتدت إلى الجيل الثانى من القصاصين. لقد حافظ هؤلاء على الفكر الإصلاحى كمصدر (لثقافة) القصة الخليجية، وأضافوا إليه كنتيجة طبيعية لتطور الوعي، واستبدلوا بالسردية السابقة التى كان يستعملها الكاتب للتعبير عن ثقافته، استحداث شخصيات تتحدث عن نفسها داخل القصص، كما أوجدوا طرقاً أخرى للتعبير عن الموضوع، مثل إجراء تقطيع الأحداث (سيناريو)، وإدخال أحداث طارئة اعتراضية فى السياق العام، بشكل يشبه طريقة (المونتاج). كما أدخلوا طريقة استرجاع الحدث. هذه الطرق المشتركة، قياساً على النماذج الأولى، عبرت عن قدرة القصاصين الخليجيين على تغيير الشكل الكلاسيكى السابق للقصة، متأثرين بمبادئ عربية وأجنبية سبقتهم.

كما أن القصة الخليجية تميزت بخلاف المحاولات الأولى، بالقدرة على خلق أحداث، وتجميع قيم حول هذه الأحداث، وجعل الشخصيات تتحدث عن هذه القيم، وبدلاً من أن يكون الخير والشر بشكل عام هما المرادفان العامان للقصة، أصبحنا نرى حالات تبنى الكثير اجتماعياً، وتؤكد حدوث تخصص فى تشخيص بنية المشكلات الاجتماعية، وهذه الحالات مثل: الرفض، والموت، والصف، والفقر، والحب، والزواج، والانتحار، والجرم، والجنون، والجوع، والخديعة، والحياة، والاعتقال.

إن هذا التخصص فى تشخيص بنية المشكلات أوجد القدرة على خلق الحدث الواضح لكل شخصية، ومن ثم توسيع هذا الحدث. إن طريقة العرض الداخلى فى هذه القصة الخليجية، تطور بدأناً نطمسه، وهو لا يلقى وجود نقص فى امتلاك هذه الأدوات الفنية لدى الكثير من محاولات القصاصين الشباب، الذين يمتحنون إلى الرمز، والخواطر الذاتية كأسلوب عام فى قصصهم.

ثالثاً : الحدث :

إن العرض والوصف والحوار، صفات لازمت تكوين المحاولات الرائدة فى القصة الخليجية، وهى تميز عن الحدث فى داخلها، وهذا ما جعلها لا تشذ عن مثيلاتها فى البلدان العربية، واستمرت هذه الخصائص ملازمة لنتاج القصص الخليجى فى المرحلة الثانية، إلا أنه يمكن ملاحظة ذلك التطور الذى حصل فى كيفية بناء الحدث داخل القصة، وتوعية الحدث قياساً على نوعية المحاولات الأولى.

يرى الدكتور محمد جابر الأنصاري : أن «هذه المعاني والصور ترد فى كتاب «ناندا» ضمن إطار ذاتى خاص ولكن من واجب النقد أن يبحث عن الخلفيات العامة لكثير الأعمال الأدبية ذاتية وخصوصية. وبلا ريب فإن التعبير الذى تتعرض له منطقة الخليج فى عصر النفط بين قديمها الأصيل البسيط. وجديدها اللاهت المتفقد هذا التعبير يكن

من أشكال التعبير الأدبى عن مشكلات اجتماعية، مثل مجموعة «ناندا» لمحمد أحمد الصويغ. و«أحزان عشية برية» لجار الله الحميد.

فى قصة «مقاطع» من مذكرات عائشة، من مجموعة «ناندا» لمحمد حمد الصويغ يقسمها الكاتب إلى عدة مقاطع، على هيئة خواطر وتأملات يسيطر عليها السرد.

يقول فى المقطع (٩) :

بعد أن غادرتنى إلى منزلها شرعت أكتب قصيدة مزقتها هى فى عصبية بالغة قبل تلاوتها :

الفجر يمين غدا ..

لا أحد يغنى الليلية ..

والحزن يلف القرية ..

بوركت الأنهار المغنونة ..

والنف الساعد بالساعد ..

صرخت أطفال الحى :

نحن جياع وغرايا ..

فهل نأكل قصصا وقصائد... ؟

هل نلبس قصصا وقصائد ؟

قال الشاعر :

مهلا ...

حين نموتون ..

سأزليكم بقصيدة

وفى المقطع (١٠) يقول :

.... وهذا مقطع آخر قرأته عليها وهى تغادر المطار إلى

مدينتها :

لا شيء يرافقنا حين نفارقه ..

الكتب المغيرة ..

أصوات الجيران ..

صرير الباب ..

تلاحقنا الأشياء النسيية ..

تذلتنا ..

فدعى التذكار بوى الليلية ..

وتتحرق الأشجار الملوونة ..

ما هى إلا حبر وورق ..

كبر الوهم ..

و نحن كبرنا ..

والظل الأحمر يصفر ..

يصفر .. يصفر ..

حتى يغدو فى حجم القلعة الخ. (٧٢)

على بناء الشخصيات. إن السائق لا يمكن أن يتجاوز بنفس ثقافة الراكب، أو الأم التي تتحدث بنفس ثقافة الأبن، أو التاجر الذي يتحدث من مستوى ثقافة الجبال.

إننا نلمس حوار الثيرة الواحدة في القصة الخليجية في الكثير من انتاج القصصيين أمثال:

جار الله الحميد، وهذانية سلطان السالم، وعلي إبراهيم الفزيع، ومحمد حمد الصويغ، وليلى محمد صالح،.... وغيرهم كثير.

خامساً: الاتجاه العام:

إن الواقعية التقليدية هي اتجاه عام لدى القصة في الخليج العربي والجزيرة العربية، وهذا مدعوماً إلى اعتداد (تكتيك) خاص بها متأثرة بذلك الاتجاه الواقعي القدي في القصة العربية، الذي اتجه نحو الثبات الشيعي، وشخصياتها، وأعطى كثيراً في الحقائق الاجتماعية.

إن هذا الاتجاه أصبح عبئاً لدى القصصيين الخليجيين، وبالأخص لدى قصاصي الكويت والبحرين، وبالتالي إن هذا لا يفصل عن توجهات اجتماعية وسياسية واقتصادية لديهم.

إن اختيار نماذج شيعية بهذه الكثرة (تمام وغواص - فقير - سائق - موظف - بائع - بقال... الخ) ويهدأ التحديد الواضح لأدوارها الاجتماعية يجعلها تميز بصراحة وضعها الاجتماعي، وهذه الصراحة يجدها «ميزه» في القصة في الخليج والجزيرة العربية بحيث نرى من خلالها المجتمع يعيش دائماً حالة (الالتواء) وحالة الصراع، وحالة التوتر.

وهذا ما يجعلنا نشير في الختام، إلى أن القصة في الخليج والجزيرة العربية هي حالة متقلبة في الوضع الثقافي للمجتمع فيه، وأكثر ما فيها أنها تقوم بمهمة «تويره» نحو مستقبل أفضل.

في رأينا خلف ظاهرة تعبير الوجه بشكل أو بآخر، في الشعور أو اللا شعور. وبصحب ذلك ضمن إطار أوسع، التعبير الذي يحتاج الحياة العربية كلها بحثاً عن وجه جديد أصيل يكون نغماً للوجه القديم لا تزييفاً له.

إن العرض السردى كان أسلوباً بدائياً في وصف الحدث، وكان غير مؤثر، لكن هذا لم يدم طويلاً إذ أننا وجدنا عند العديد من قصاصي الخليج رغبة في التنوع، ومهارة في خلق أحداث ذات نوعيات جديدة، ففي السياق كان موضوع المرأة المظلومة، أو الفتاة المفرج بها، أو الشخص الذي ضل الطريق، اجتماعياً - وأخلاقياً - أحداثاً رئيسية، ويتم ترتيبها بطريقة معروفة داخل إطار القصة لكن الحال تغير، وأصبحت نقرأ موضوعات جديدة تعبر عنها أحداث جديدة، وأصبح الحدث يأخذ الصفة السياسية أو التربوية أو السلوكية (النفسية)، وبدلاً من أحداث - في القصة الخليجية - لها علاقة بشرائع اجتماعية جديدة كانت القصة تتحاشى النظر إليها، مثل الحياة في الأسرة، والوافدين.

رابعاً: الحوار:

لقد تطور الحوار في القصة الخليجية، واكتسب مهارة متطورة في التعبير عن الحدث، لقد كانت الطريقة السردية الملتصدة على حوار البديع والجناس، صفة ملازمة للمحاولات الأولى، لكن هذه الحال لم تدم، وتمكن القصاصون الشباب من بث صوت الحداثة في روح اللغة العربية، واستعملوها في حوار الشخصيات. ورغم أن الكثير من النقد يقل حول ذلك، فما تزال الشخصيات في الكثير من النماذج تتحدث بحوار واحد، وأنما تتحدث بلسان الكاتب.

إن جعل الشخصيات المتباينة اجتماعياً واقتصادياً وفكرياً تتحدث (بنبرة واحدة) لتعبر عن أفكارها هو - بالأساس - إمكانية القاص

• هوامش:

- (١) د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ١٤٠ - ١٧٥ م. د. محمد عبد الرحمن السامح: الصلح في مكة ولغتها: ٧٠ - ٩١.
- (٢) عبد العزيز الرشيد: تاريخ الكويت: ٢٨٣. وعبد الله النوري: قصة القطم في الكويت: ٢٨. ويوسف القفاص: للقطات: ٢٢٨ - ٢٢٩.
- (٣) إسحاق فهد إسحاق: القصة العربية في الكويت: ١٥.
- (٤) مبارك الحارث: الكتابات الأولى الحديثة لثقافة البحرين: ٣٦ - ٣٩. وهشام سيد خليل: دراسات في أدب البحرين: ٤٣٣. وإبراهيم عبد الله طرم: قصة القصص في الخليج العربي - الكويت والبحرين: ٦٦.
- (٥) محمد عبد الرزاق كافور: الأدب القطري الحديث: ٦٠. ويوسف عبد الرحمن الحظي: أن وسنة ١٣٧٦ هـ (١٩٥٦ م) بداية حقيقة التسلم الثقافي: ٤. ويوسف عبد الرحمن الحظي: الصفحة الثانية في الأدب والمبادئ النظرية: ٧٦.
- (٦) مبارك الحارث: الكتابات الأولى لثقافة البحرين: ١١٩.
- (٧) د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية: ١٠٦ - ١٣٥. ود. سيد إسحاق علي: دراسات عن القطم في المملكة العربية السعودية: ٢١ - ٣٣.
- (٨) توفيق الروي: شعر فهد المسكر دراسة نقدية وتحليلية: ٢٦. ومروان الصباح:

- (١٧) سيف مرقوق الشعلان - من تاريخ الكويت ٢٠٢. ويعد تأسيسه عام ١٩٢٢ م عند إسماعيل فهد إسماعيل في : القصة العربية في الكويت : ١٧. كما يعد تأسيسه عام ١٩٢٠ م، عند إبراهيم عبد الله علوم : القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين ٧٦.
- (١٨) إبراهيم عبد الله علوم : القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٧٢.
- (١٩) إسماعيل فهد إسماعيل : القصة العربية في الكويت : ٤٩.
- (٢٠) ديوان خالد الفرج : الغرب والشرق : ١٣٠ - ١٣٤.
- (٢١) د. سليمان الخطيب : هراش وقدمات حول أول قصة عربية : مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية : العدد ٢٧ : يوليو ١٩٨١ - ٧٧ - ٨٨.
- (٢٢) إبراهيم علوم : القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ١٦٥ - ١٦٦.
- (٢٣) أحمد النماي : التعريف بأختره الأدبية في البحرين : الأعلام - العدد السابع - السنة العاشرة : نيسان ١٩٧٥ - ١٠٣.
- (٢٤) د. نورية الزوي : الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور : ٢٤.
- (٢٥) نعم خضير : كتابات : يوليو : ١٩٨٨ - ٧٦ : ١٩٩٠.
- (٢٦) إبراهيم علوم : القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٢٠٥ - ٢٠٨.
- (٢٧) د. محمد فاهم الربيعي : الدور والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : ٢٣ وما بعدها.
- (٢٨) د. نورية الزوي : الحركة الشعرية في الخليج بين التقليد والتطور : ٢٨٥ - ٢٨٩.
- (٢٩) سيف مرقوق الشعلان : تاريخ العروس على قفا القوار : الجزء الثاني ٢٧١. وعبد الله خليفة الشعلان : صناعة العروس ٥١ - ٦٠.
- (٣٠) محمد مصطفى عيسى : ثلاثة على الطريق : سيرة الجرح والصمت ٦١ - ٦٦.
- (٣١) ليلى العنان : بيت في المذاكرة : امرأة في إزاء : ١١٧ - ١٢٥.
- (٣٢) عبد الله سعيد جيمان : القصص المفيدة : بنت الزاوي : ١٨ - ٢٢.
- (٣٣) يرى الدكتور محمد الربيعي أن الدور وحدها ساعد على بروز طبقات جديدة في منطقة الخليج (نهاية والتكوين الوظيفي) ساعد كذلك ونفس المقدار على أن تحافظ الطبقات القديمة - وخاصة مختلفة - على تفرداها ، فاحتلت هذه الطبقة من ملكية الأرض في تلكها العام - إلى ملكية ما تحت الأرض - فاحتلت الأموال إلى تلك الطبقة وابتدأ آكار على قلة السلطة ، الدور والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : ٥٠. والبحرين مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي : ١٦٥.
- (٣٤) نشرت في : الأصواء - البحرانية - عدد ١٠٦ - ١٤ سبتمبر ١٩٦٧.
- (٣٥) د. عمر محمد مصطفى العنان : تطور المرأة في جميع الخليج العربي من خلال القصة : ٣٩ - ٤٠.
- (٣٦) خليل الفرج : الكلمات العارية : النساء والنحلة : ٦٦.
- (٣٧) حل : سيار : شمس لا تشرق كل يوم : السيد : ٣٥ - ٤٢.
- (٣٨) خليل الفرج : الفقد المصائب : النساء وأخيه : ١٤ - ١٧.
- (٣٩) د. محمد بن سعد العويش : إرادة الله : القبول : العدد ٤٦ : فبراير - مارس ١٩٨١ : ١٣٣ - ١٣٨. الفرج من مجموعته : النساء وأخيه : ٥٩.
- (٤٠) راجع قصة الأموات المتأخرة : خليل الفرج في مجموعته : النساء وأخيه : ٦٩.
- (٤١) راجع قصة الدليل اللزج : خليل الفرج : في مجموعته : النساء وأخيه : ٤٣.
- (٤٢) وكذلك قصته : حفلة الربيع ، في مجموعته : النساء والنحلة : ٣.
- (٤٣) سليمان الخطيب : صناديق : المجموعة الثانية : ١٠١.
- (٤٤) ليلى العنان : طوق الأخرى : طوق الأخرى : امرأة في إزاء : ٨١ - ٨٩.
- (٤٥) محمد الفاي : المهملات : مجلة الرسالة : ١ / ٩ / ١٩٦٣ م.
- (٤٦) أحمد جيمع مباركة : تاريخ ميلاد جديد : سيرة الجرح والصمت ٩١ - ١٠٧.
- (٤٧) محمد عيسى للشهري : قلب الأم : الحب لا يكن . ٣٠ - ٤٢.
- (٤٨) عبد الله سيد جيمان : البراعم الخفية : بنت الزاوي : ٢٧ - ٣٢.
- (٤٩) ليلى العنان : الفصل القادم : امرأة في إزاء : ٢٧ - ٣١.
- (٥٠) ليلى العنان : القرب الآخر : امرأة في إزاء : ٦٥ - ٧٢ .
- (٥١) غلاب حذرة أبو الفرج : ذكريات لا تنسى . ذكريات لا تنسى : ٥١ - ٦٩.
- (٥٢) كاتم جبر : شرح المرأة : أنت وغاية الصمت والتزود : ٨ - ١٣.
- (٥٣) كاتم جبر : الباحة من الحب : أنت وغاية الصمت والتزود : ٢٤ - ٢٩.
- (٥٤) خليل الفرج : الجدار الخفي : النساء وأخيه : ٦٦ - ٦٨.
- (٥٥) سليمان الخطيب : هي التي تجرب الشرايح : هدانا : ١٣ - ٣٠.
- (٥٦) كاتم جبر : سوف أقول وداعا : أنت وغاية الصمت والتزود : ٤٣ - ٤٨.
- (٥٧) محمد للميد : لن يأتي القمر من سيطونية حزية ٦١.
- (٥٨) محمد للميد : جريمة في حق : الرجل إلى مدن العرج : ٣٠.
- (٥٩) هدانا سلطان السالم : لن نكره القمر : غريب بلا مطر : ٢٣.
- (٦٠) خليل الفرج : الزوجة الثانية : النساء وأخيه : ٤٢.
- (٦١) يرى الدكتور عمر مصطفى العنان ، أن ظاهرة التعلق التي تولتها القصة القصيرة في الخليج ، لا تنحصر إلا على قدر ضئيل من القصص ، وإن كانت هذه الظاهرة في هذه القصص ، جاءت على شكل : الأول : وعلى الزواج الإجباري الذي يفرضه الأهل على الأبناء ، دون مراعاة لفرق الطوائف والديون والأشخاص المعاني ، أو تقارب السن ، ونسبها ، أو عداوة أو محبة ، أو عداوة ، هذه الظاهرة أو الإكراه على التعلق من الأهل لأي سبب من الأسباب ، راجع : تطور المرأة في جميع الخليج العربي من خلال القصة : ٢٥ - ٣١.
- (٦٢) محمد عيسى للشهري : امرأة للبحر : الحب لا يكن . ٥٠ - ٥٧.
- (٦٣) خليل الفرج : الكلمات العارية : النساء والنحلة : ٦٥ - ٦٦.
- (٦٤) محمد الزاوي : الكلمة كتابات : ٢٨ - ٣٧.
- (٦٥) سليمان الفاي : ويرى فزال الزاوي الجليل : البيان ١٩٧٤ سبتمبر ١٩٨٠ : ١ - ١٤.
- (٦٦) عبد الله سيد جيمان : وضحي : بنت الزاوي : ٣٩ - ٤٢.
- (٦٧) المصدر السابق : وضحي .
- (٦٨) راجع المردود الاجتماعي للاقتصاد الحديث للدكتور محمد فاهم الربيعي - في كتابه : الدور والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : ٦١ - ٨٤. والدكتور بدر الدين الخصوصي : دراسات في تاريخ الكويت الاجتماعي والاقتصادي : ٤٠٢ - ٤١٣. ود. صلاح العفاد : طام التغيير في دول الخليج العربي : ١٣٢ - ١٣٨. وعليل إبراهيم الزباني : جميع البحرين وأثر الثورة العربية في تغيراته الاجتماعي : ٩٨ - ١١٣.
- (٦٩) د. صلاح العفاد : التغيرات السياسية في الخليج العربي : ٣٦٤ - ٣٧٥. كما يمكن مراجعة بعض هذه الإحصائيات في كتاب : البحرين مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي للدكتور محمد الربيعي : ٢٩ - ٣٨.
- (٧٠) يرى الدكتور محمد الربيعي أن الصراع قد نشد بين الفئات الوطنية والفئات الوافدة في نهاية الثلاثينيات مودوا : للأجيال ، من النصف الأول من الخمسينيات ، حيث انحصرت حده بعد ذلك شيئا ما ، وتوسع ظاهرة العدالة بين الفئات الوطنية وأخيه أصبحت تعلق المجتمعات الخليجية التي ظهر لديها القطع عسريا ، وتحولت حدة هذا الصراع بانطلاق المظاهرات الوافدة :... البحرين مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي : ٢٩.
- (٧١) قضية تأثير الوطنية : جريدة السياسية : العدد ٣٨٤٦ : ١٤ آذار ١٩٧٩ م.
- (٧٢) ليلى العنان : نشاط مجس : الرجل : ١٩ - ٣٠. وكذلك يمكن مراجعة قصة تروق مزودج محمد العيسى : البيان : العدد ١٨٦ - ميتم.
- (٧٣) محمد حمد الصويح : مقاطع من مذكرات حافظة : ناندا : ٧٣ - ٩٠.
- (٧٤) د. محمد جابر الأنصاري : تراث قطر وتراثها المعاصرة ص : ٩٤.

إبراهيم أصلان
أبو المعاطي أبو النجا
أحمد الشيخ
إدوار الخراط
شروت أباظة
جاذبية صديقي
جميل عطية إبراهيم
خيرى شكلى
سكينة فؤاد
سليمان فياض
صوفي عبد الله
عبد الحكيم قاسم
عبد الرحمن فهمي
عبد الرحمن مجيد الربيعي

عبد العال الحمامي
عبد الغفار مكاوي
عبد الفتاح رزق
عبد الله الطوشي
عبد جبير
فاروق خورشيد
فتحي الابياري
مجيد طوبيا
محمد البساطي
محمود البدوي
نجيب محفوظ
يحيى حقي
يوسف إدريس
يوسف القعيد

القصة القصيرة من خلال تجانهم

توجهت الخطة بالأسئلة التالية إلى كتاب القصة القصيرة . لتؤكد تقديرها لصوتهم الخاص . وتتوصل هذا الصوت إلى القراء . ويقدر ما حرصت الخطة على أن تغطي الأسئلة مختلف جوانب التجربة الإبداعية حرصت الخطة على أن تتوجه إلى مختلف الأجيال والبيئات . وذلك لتقديم الإجابات . أو الشهادات . صورة أمينة لواقع القصة القصيرة من خلال كتابها

السيد الأستاذ

بعد التحية ...

مجلة الفصول : ترحبكم التكرم بالإجابة عن الأسئلة التالية :

- ١ - من كتاب القصة القصيرة المدين قرأت لم قبل أن تكتب أنت نفسك هذا الفن الأدبي ؟
- ٢ - ما الذي لفتك إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ؟ وكيف بدأت تجاربك الأولى في كتابتها ؟
- ٣ - هل قرأت شيئا عن أصول هذا الفن القصصي أو عن طرائق كتابته ؟
- ٤ - ما الذي يجعلك تختار إطار القصة القصيرة للكتابة دون غيره من أطر التعبير الأدبي ؟ هل يتعلق الأمر بمخاطك النفسية أم بطبيعة الموضوع الذي تعالجه ؟ أم أن إمكانية النشر هي التي توجهك إلى هذا الاختيار ؟
- ٥ - ما الذي تهدف القصة القصيرة عندهم إلى توصيله إلى القارئ ؟ وهل تمثل قارئك وأنت تكتب ؟ ومن قارئك ؟
- ٦ - ما مدى الزمن الذي تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟ وهل تواجه أحيانا بعض الصعوبات في أثناء الكتابة ؟ مثل ماذا ؟
- ٧ - هل استطعت - من خلال ممارستك لكتابة القصة القصيرة - أن تستخلص لنفسك بعض العناصر الحرفية التي تسهلتك عند الكتابة ؟ مثل ماذا ؟
- ٨ - هل تنتم في كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟
- ٩ - كيف يكون مدخلك إلى القصة القصيرة ؟ وهل يتجه اهتمامك إلى الحدث أم إلى الشخصية ؟
- ١٠ - هل تعين الزمان والمكان للحدث (أو الأحداث) التي تتضمنها القصة القصيرة أم تركها بلا تعيين ؟
- ١١ - هل ترى فيها أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة أنه يمثل مراحل تطور متعاقبة ؟ فإن كان فكيف ترى نتيجة هذا التطور ؟
- ١٢ - إذا كنت قد انصرفت عن كتابة القصة القصيرة إلى غيرها من الفنون الأدبية ففي حدث هذا ؟ ولماذا ؟
- ١٣ - كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي ؟

إبراهيم أصلان

الشيء الأساسي في أصول حكاياتنا الخرافية أنها كانت تعد بالنسبة لأسلافنا اعتقاداً مهيماً منذ مئات السنين بحسب آلهتهم الماثلة من خلال استمرار تلك الطليقة التي تنطوي في عالم المهددة، حيث تتحول بأذهانتنا الفطرية ويجعل الأحلام «بالقن» إلى حقائق فصيح معظم الفنتازيا هي الرؤية الكاملة وهي في كل زمن تتكسب شكلها ومادتها بواسطة فن مؤلفها بعدما من ذلك الشيخ القديم وحسن الكروموس جاريلا ماركيز.

سوف أعتبر مرة أخرى عن هذا الاستمرار. ولكن أريد أن أضيف أن هذه الموسوعة تترجم عن إحدى اليرغيات الموهوبة بتجسّد «برين» قصة «حفر» ، باعتبارها أقدم قصة كتبت في العالم. والذي دونها كاتب عاش في حول ٣٤٥٩ ق. م. وإن كان ينسب إلى رويث «حفر» ، لا بل بأية الأوهام-والزجاجة الخرافية لا تفرق الموسوعة في هذا الخصوص: «وهكذا يستطيع كاتب القصة القصيرة الحديثة أن ينسب أبوة له إلى واحد من أقدم الملوك في العالم» عاش قبل هوميرو أي أي شاعر آخر...»

أما عن الكتب التي يبحث في طرائق كتابة القصة القصيرة، فلا أظن أن هناك كتباً قرأتها بتأثر في هذا الموضوع. كما لمهتم من السؤال لإنها غير النواصير التعليمية أو التعليمية التي تبحث في أمور قصص كتب الفصل.

٤ - لا أعرف تماماً. ربما لأني لا أجد القدرة على مواصلة الحديث لفترة طويلة، وربما بسبب من نظري الجزئية وولسي بذلك الأشياء الصغيرة.

لقد تعلقت بها، وشعرت على نحو ما بأنني وجدت شيئاً يمكن أن أودعه حليماً، وأن تكامل نفسياً واجتماعياً عبر الوصول إلى يقين ما، وعلى أن مدى ينسني في ذلك الإطار الفني وحده.

لهم أن ذلك كان يوافق مع أغراضى دليلة. والأهم من ذلك كله أنه أعجبني أن أكون كاتباً للقصة القصيرة.

٥ - لم يكن لي أي فكرة واضحة أردت أن أوصله إلى أحد، ولكن كان لدى ما أردت هذا «الأحد» أن يراه.

ولما لا أنقل أي فكرة وأنا أكسب. لم أشر أبداً أنني كاتب وبني قراء، وإنما حدثت واحدة واحدة لأنني أردت ذلك إلى طرف ما. ولا أقبله على حلاته أبداً وإن كنت أشر دائماً بذلك الكتاب الخليل الذي تحفه. والذي تظنه أكثر البشر حساسية وعاطفة وذكاء والذي يقرأ الأشياء سوف يلمهم ولا يفهم. والذي لن يريهك إلا أن تجره.

أما قرأت الذين أعرفهم، فهم زملائي من الكتاب. هذا العدد القليل منهم الذي وقعت في ذوقه. والذين أعلم أنهم يفعلوا في والذين أعلم من أجل أن لا أهدد قنهم أبداً. ولقد كان ذلك خالياً هزواً وسجداً على الاستمرار.

٦ - إذا كنت في حالة ملل، وكان لدى وقت، لقد لا يأسد ذلك أكثر من أيام. ولكن لا يبحث إلا على فترات متباعدة.

الصعوبة موجودة دائماً، ولكنها لا تكون أبداً نفس الشيء. كان لا يضر بسهولة في تربية الصعوبة التي توافم غداً بين ما نحس به وما نتكلم من مادة. وقد يبدو ذلك الخليل عندما نلعب بأن الكلمات ليست في مكانها الصحيح. ولكن الأمر سوف يبدو شيئاً إذا رأيت أن ما كنت تمرره قبل الكتابة لم يساعدك أثناء الكتابة على اكتشاف شيء لم تكن تعرفه. أو أي شيء آخر من هذا القبيل.

٧ - لم أذكر أن الكتاب، كما تقدم في العمل ارتبعت أدواته. لأن هذا ما فعله لي على الأقل، وكل شخص ما بينه. وبين أن ما يعبك ليس شرعاً أن يسطع، ولأنني استعصفت شيئاً أو أشياء. وكنت كلغة بالهيت من ذلك قبل سنوات. وأذكر أن أمود ذلك الآن. قد تغيرت أمور بالنسبة لي. ولا أجدني قادراً على الكلام عن شيء لا أعرف عنه سوى ملاحق لم تكتمل بعد.

١ - في تلك الفترة المبكرة لم تكن في قرايت جادة في القصة القصيرة.. أحببت قراءة الشعر والنصوص المسرحية والروايات.

٢ - القراء في المسرح قادفني إلى «تشيكوف». مسرحياً وقصصاً. عندما إنتهت من قراءته أعدت قراءة روايته الصغيرة (موت مولفان). حيث ركزني العناد فوراً وفرت كتابة القصة القصيرة.

ولقد كانت تجاري الأولى بالغة السوء وهشيمة. تماماً انضمت للكتابة عن بعض الناس والأماكن التي أعرفها، أو الحكايات التي سمعتها. فملت ذلك في إطار قصصى لا يخلط في بنائه عن ذلك السياق المألوف من الكتابة، والذي يمت على الأسى أكثر مما يمت على الترفيه. كتبت خلال عام ونشرت منها حواشي ثلاث قصص ونزعت الباقي. ومر عام آخر في طلب صبياني مع الناس. وفي بداية عام ١٩٩٥ عاودت الكتابة مرة أخرى. وعرفت أن الكتابة وحدها هي التي تعلمك كيف تكتبها.

٣ - قرأت ما استطعت. ولكن من الضروري القول بأن الاطلاع على أصول هذا الفن مسألة شاقة تماماً. وأود هنا أن أصر على أن ليس أهتم أن يكون بعيداً عن الموضوع لكن أوجب أن أزيد بهاديره محاولة لتعرض ما هو موافق لدى من معلومات. وما كل ذلك إلا لأن في القصة القصيرة لا يوجد إلا أوائل هذا القرن كما ينصب عدد من النقاد. ولا إلى القرن الماضي أو الذي قبله كما ينصب نقاد آخرون. والحقيقة أن كبار المدرسين يشكون كثيراً أن يكون لدى من الأشكال الفنية لنسب القدم والأهمية التي يجدها في تاريخ القصة القصيرة.

وأما الآن موسوعة هي على ما أعلم أضغطها في التاريخ هذا الفن. وهي عثرون علداً من القطع الكبير تحوي أن قصة قصيرة كاملة. تجنص الجزء الأول منها بجمع مظاهر نشأتها في مختلف الآداب القديمة ثم تهم بقية الأجزاء بملاحقة مظاهر عموها وتطورها في كافة البلدان والعصور. وهي تذهب إلى القول بأنها - القصة القصيرة - واحدة من أهم العناصر في نسج الحياة الإنسانية، كما أنها كانت الوسيلة الفعلى لأرقى النيات، والصالح الرئسي لكل الحكام المصلحين المصلح من أيام «برذا» على الأقل. وأنها قد بدأت منذ أهدت تلك الحفوفات - التي هي نحن - تتواصل في كرات متقطعة. وأن تطورها منذ كان العائد يرحل بعيداً (بسلامة الذي يحدد عليه للحصول على الطعام له (لاشتره) مقابل أن يسع تلك الحكايات الصغيرة التي يقصها «الشيوخ» «القصاصون» «والق» يقترنوا حالية عن العفوية. تلك الحكايات المشتملة على الأبرار التي يستطيع بواسطتها الصائد أن يستدعي طيور السماء وجوارات الأدهال وعصاها مع السحب المطيرة على الخضر إلى قدرته. أو يصنع سبباً للامام. إن ذلك كله لم يكن يخلط في خياله عن الرسوم البليغة التي رسمها الفنان في جدران كهفه قبل أربعين ألفاً من الأعمار. والتي لا يظنها تاريخ الفنون بسبب ظهور جوجان أو فان جوج أو بيكاسو. وهم الكبار لأن تلك الرسوم القديمة لم تلعب عن كيانهم أبداً.

صحيح أن صورتها «القصيرة» قد تغيرت من عصر إلى عصر كما تتحدث أغراضها، مثل أي شيء آخر، وصحيح أن هناك إضافات بارزة. ولكن ذلك لا يلقى لزجة. والحديث عن الأصول يجعل المسألة معقدة. ولنا أن نذكر أن

ينكحاً ، يجعل كل منكحاً الآخر حتى تسويها شيئاً واحداً . أفصح بالعصية أن يكذب الإنسان كما يحسن ، ولكن قصصه يا أن تجد نفسك حزيناً ملياً تكون الكعبة . وليست هذه لحظة للتجسس ولكنها كشف عن سخرية المؤلف (لا تكذب إلا إذا كانت لديك رسالة محددة تريد أن تقولها في القارئ) . عبارة كان لها في وقتها وزن الحكمة . وكان داعي البريد قد أفرغ حقيقته .

لم يكن هناك رسالة وإن كان لا كان هناك معنى لعملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص (وقد وقعت ذلك دائماً) لم تبدأ بالمشي ولكنها أراحت الوصول إليه .

وكما أن لكثيرين وسامته إلى ذلك ، سواء كانت فأساً أو قارورة ، فإن بوسع كاتب القصة القصيرة أيضاً أن يكون عمله هو وسيلة إلى ذلك ، على الأقل . أنت لا تفعل غيرها . وإذا تسر للكعبة أن تكون في الجانب الأساسي منها ، مشروعة في ذلك الإلهام ، فإن قصصك - تجاربك هي خبرة تضاهي من قصة إلى أخرى . والراوى الذى يحكى - أو يرى - القصة العاشرة ، ليس نفس الراوى الذى يحكاها - أو أراها - للمرة الأولى . لم يمكن لنا أن نذهب به للمواجهة مع امرأة لا تفعل ، مثلاً لئلا نرى أن كان قد وصل إلى سن البلوغ أم لا . هل يكون شيئاً . هل يعمل شيئاً ، هل يفرق إذا نزل التبر؟ وما يفرق؟ يفرق في دعة لم يصبح (الحلوى) ؟ ترى ماذا يكون رد فعلك تجاهه من المؤلف ، وهل تكون لديه أصلاً . عبر تلك القصص ، وردود فعل؟ كيف يصبح في وسعك أن تقول وأنت مطمئن (كان الرجل حزيناً) شرط أن تكون هذه العبارة رسداً ورونأى استطاد الإجابة على كيف عرفت أنه حزين ورنأى قدر ونأى على صورة يبدو؟ وكانت الظروف العامة مواتية بجزءها للانصراف إلى شيء . أو إلى لا شيء . وهل هذا الأساس شرطت في كتابة عدد أكبر من المصطلحات ، بدأ ذلك مع نهاية عام ١٩٧٢ .

في أواخر ١٩٧٢ حصلت على منحة تفرغ لمدة سنة ، وفي الاستشارة أدهمت أننى أكتب رواية ولم أفعل شيئاً لها لمدة سلال ذلك العام . ولكن أصبح معروفاً أننى أكتب رواية ، لأن ما معنى أن تكذب عدداً كبيراً من الصفحات ؟ ! ومضت سنوات ، وبدأت المصطلحات بأخذ لفتي فعلاً . كان الأسهل أن تقرأ : وما الذى يمكنه فعله لقد أصبح واضحاً أنه أن كتابة رواية صعب جداً . ولكننى لم أفعل عدداً ، وإدراكى أنها محاولة للاستعانة . أو لرفع الخطأ ، دون فسر ، ودون ما أمل كبير في أية نتائج . قلت إن الدنيا على الأقل سوف تسع وقد يحسبك أن تخير أو تضيق بما ألفت ، أن تحكى عن تلك الأشياء التى أريدت أن تحكى دائماً دون أن تعرف كيف ؟ كانت هناك مجموعة من المبادئ الفنية التى آمنت بها والتي أخلفت بعض الأشياء دون أشياء أخرى كثيرة منها . أردت أن أفتح باباً . حيث يمكنك أن تداود القصة القصيرة وقد اتسع لمدى شيئاً . وليس شرطاً أن يحسبك ذلك كتحكى على غير الحظ أو بصورة ملائمة ، وربما حاد المرء إلى صورة يرى لها . ولكن الشيء المؤكد أنه لن تقرب سوف يجد شيئاً قد اعطفت .

لقد ركزت على ذلك حتى أوصح (وقد كتبت رواية) . أننى لم أبدأ أبداً أن أكتب رواية بل إننى لا أعرف من هو الذى الذى يجنى . أحس دائماً بأن كلمة ورنأى هي كلمة قبله العقل على قلبى . وللدهش في هذه الكلمة إنك مهما قبلت فيها لن تجدنا مقبولة أبداً . وفى هذا الوقت بالصعيد إذا لم تكن مقبولة بقلب «الكبير» فإنها ضلعت في قلب مهولة ، وإذا قرنت بقلب الكبير أصبحت أنت المهولة . وهذا شيء غريب فعلاً .

١٣ - الحقيقة أن الحظ من المسئل أمر صعب ، خصوصاً وأن مسئلة هذا النوع الأدنى أو ذلك ، مرتبط بمسئلة الصديق من المسائل الأخرى .

هناك من ناحية تلك المحاولات القليلة الجادة - وفى - بسبب من رداءة النفس - غير ذات تأثير وهناك بالطبع الكثير من الكتابات الأخرى المشغورة ، وهي كتابات تثير الصديق من الاحتمالات ، ولكنها في أغلبها احتمالات لا تصقل بالمسئل .

٨ - لم أهتم بذلك في أبى قصه من قصصى ، بل إننى استبعدت كل حيلة حوله حتى لو جاءت عفواً . أخيراً مسألة عطية جذا ، مسألة الموزة هذه ، أن تتم عمداً . وهذا وحده كليل بأن يفسد كل شيء . إنها تيرجيداً ولكنها لا تصح فنا يرى إلى مسعى التجربة التى يمكن أن تضاهي إلى تجارب الناس . أو تزيها . أن يتم بأن يكون ليصنع موزة يملأى أن يتم بأن يفرغ لتفعلك ألفاً أو قرناً . وللمسألة في الكتابة ليست أن تولى عملك - ولا طملك - نحو وجهة ينمو فيها ، ولكن المسألة هي استخدام كل ما من شأنه أن يعوق نحو هذا العمل .

على الكاتب طبعاً أن يكون مشغولاً بمجمل الأوضاع التى يعيش فيها ، وهو لا يمكن إلا أن يكون مهموماً بها ، والدافع إلى التعبير عن الموم - في الفن - طالع وجدل . لذلك قد يلبس الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو غالباً لن يكون مشغولاً إلا بها ، بقطعة الأرض التى يجمعها ، بالخلاء المحيط ، بالفضو الغارب . بالأوراق الخضراء ، بجزء السماء الرمادية التى تبدو بينها ، إنه يعلم هذه الأشياء ويشت فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته ويخرج من الموزة في مجمل الأوضاع (هذه) التى يعيش فيها ، غير من كل ما يملك حيالها . لا يكذب الفن إلا بشرط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحث عن الموزة .

٩ - غالباً ما يكون مدخل إليها بسبب أشياء عابرة للدهش ، وجلاً . مشهداً ، كلمة ، سحراً . والذهشة مهمة ولكنها قصيرة ، وإذا أخذت الاستجابة بمجردا فهي دعوة إلى الاستمرار الذى يسلم إلى قدر بالغ من الحساسية ، وساعة بينها . ولا يقل من الحاجة إلا ما قد يصيبك ، إذا وقعت ، من كشف لعملك وبمعلمك وأنت تخضعه دائماً ما تفعل من جهد .

الشيء الذى حاضره دائماً ، حتى لو لم تكن موجودة ، أما العناية بالحدث وحده فهو غير ممكن ، لأن حدثاً معيناً ، لن يكتبك مدافعاً معيناً ، إلا بأزياءه بشفعية معينة وهكذا .

١٠ - المكان شيء أساسي بالنسبة في ، سواء كتبت قصاصاً أو لم أكتب . لا بد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها ما يعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لا تكذب (مطفاً في ذلك مثل كل الكتابات التى لا تكذب) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذى يكتب .

أقول نفسى أحياناً إن ما يقال ، يكتبك قبسه البقية من تلك الأشياء المجهولة . وفى لا تقال أبداً .

أما بالنسبة لزمان فإن ما يعنى هو الضوء . درجة التبر ، على محدث ذلك والشخص في قلب الساء ؟ هل انصرفت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك جرى في الوقت المتأخر من الليل ؟

١١ - لا أستطيع أن أعبرها مراحل ، فقد كانت الأمور تتغير من قصص إلى أخرى كما يعبر الواحد من وضعه لى يرى من جانبى آخر . قد تكون هناك عناية أكثر بإحكام السيطرة على الحرف ، أو الحوار ، أو الموضوع ، أو الحركة ، أو الطرقة ، أو ملاسة لسطح ما كان من ، أو انظر إلى الإمكانيات التى يتيحها التمثل بالنسبة بين العناصر ، إلى آخره . وفى هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعة واحداً .

١٢ - نعم . كتبت شيئاً آخر ، بدأ ذلك قبل عشر سنوات ، ولا بأس من العودة إلى ما قبل ذلك قليلاً .

لقد بدأت الكتابة بإحساس من عدم الرضا . لم تكن هناك أية إمكانية للقول بلهى مشغول فيها وإنتاجياً . ولم يكن هذا الرضا قائماً على أى أساس (وأعجب الله الآن على اللاز) . والقصير أن ذلك أن تكون أنت وما تكتبه شيئاً واحداً ، تصارون في أوعية دائماً من أجل جملة كل مظاهر الاحتفال التى قد تنشأ

أن أذكر أن قصص مجموعتي الأولى «نافذة في المدينة» ضامم في إصدارها للتشر بمجموعة من أصلها هذه النصوص، وكتب مقدمتها أسأتشي وصديق الناقد الكبير أنور المعداوي.

أبو المعاطي أبو النجاة

٣ - نعم، أتمت بقراءة ما يكتب عن تأصيل هذا الفن القصصى وخاصة في أدبنا العربى، وأشعر بالقدرة على محاولات الأستاذ يوسف الشارولى في هذا الاتجاه كما أعتق، مما يكتبه كبار كتاب القصة القصيرة عن تجاربهم في كتابتها ومعالجتها من أجل الوصول إلى أسلوبهم الخاص وطريقتهم في بناء القصة، وأيضاً ما يكتبه النقاد من تعليق لهذا الفن القصصى.

٤ - هناك تجارب لا يمكن أن نكتب إلا في إطار القصة القصيرة. وهناك تجارب لا يمكن أن يتبع لها إلا إطار الرواية، هذا من الناحية الشكلية البحتة، على أن الباعث الحميم هو أن يكون الكاتب كاتب قصة قصيرة أصلاً أو كاتب رواية، وقد يكون كاتباً للشكلين معاً.

لست أريد أن ألتفت فيما لا أعرف، لكن دعني أزعج أنني أقصود أحياناً أن كاتب القصة القصيرة المتميز يملك قدرة خاصة أوروباً مزاجياً خاصاً يقرده إلى النفاذ أو صناعه الموقف الجزئية التي ما إن تتابع في ترتيب معين أو تشكل في صيغة خاصة حتى فرضي بسرهما أو يفلتر هذه الجزئيات، ما كان لغير أن تراه، وهذه الجزئيات متتارة كالحباء، في عشرات الوقائع والتفاصيل. إن هذه القدرة الخاصة بالإحاطة إلى طيفه الموضوع هو التي تآلى بكاتب القصة القصيرة ليناطق من هذا المباء ما بيني من هذا أشكالاً غرض الدلالات، وتحرك العقل والنفس، وتعطي للحياة مجالاً وأوتاناً بلا حدود وبلا توقف.

أحياناً كنت أقصود أن لكل كاتب تجاربه الأثرية وموضوعاته المفضلة التي يرشحها له تاريخه النفسى الخاص في طوره، وأن كل كاتب يناديه موضوعه بقدر ما تباديه طريقته وأسلوبه، وتساؤل الآن في ضوء ذلك: هل هناك علاقة خاصة بجعل الكاتب يختار بين هذه الموضوعات ما يناسب طريقته وأسلوبه. أم أن الأمرين كليهما - الموضوع والطريقة - دهم ما بينهما من علاقة بتضمنها لفر الكاتب وتطوره في المستقبل بقدر ما يتأثران بمواجهه؟

أما مسألة إمكانية النشر فهي قد تفسر أن يبدأ الكاتب بالقصة القصيرة. ولكن ما يفسر الاستمرار فيها؟

على أن القصة القصيرة الجيدة تلك الإلهامات حاللة فهي تبدو وكأنها تتحدى كاتبها، فهي على صغر حجمها النسبي تلك بعض خصائص الشعر الدال والبرامات معاً تجمع بين الباطنى وغير الباطنى، بين القدرة على مخاطبة الصغرة والكثرة. وهي أيضاً تتحدى قارئها حين تكشف له عن الإمكانات الخالصة والعمالي الكبيرة والطاقتات الكامنة في جزئيات الواقع التي تمر به كل يوم دون أن يلفت إلى ما وراءها من معاني وأسرار.

٥ - إذاً هذا يعني لهذا السؤال فهو كما نكتسبه بالمضمون في الأدب وهو في جملته من دوافع الأدب وفيايته وخاصة في إطار القصة القصيرة. وأهداف الأدب ودوافعه في جملتها لا تختلف بين شكل أدبي وآخر. ولكن لكل شكل أدبي إمكانات خاصة تبرز بصورة أفضل بعض جوانب الحرية الإنسانية. ولست أدري كيف أعجب على سؤال هكذا إلا بأن أسأل السائل إلى ما كنت بسنتظ منه ما يشاء أو ما يكتون هذا الأدب قد بلغ في إثارته أو توصيله، ذلك أن الحديث عما كنت أريد توصيله هو عن الرواية التي لا أعرف إلى أي مدى تحفلت. ومن المعروف أن كل نص أدبي يعمل رسائلي. رسالة مباشرة تتصل بمجمل الدوافع والغايات التي جلبت هذا الكاتب يكتب هذه القصة بينما في هذا الوقت دون

١ - من أهم كتاب القصة القصيرة اللين قرأت لم قبل أن أمارس كتابة القصة الأسبوعية محمود تيمور وإبراهيم المازنى، يحيى حقي، نجيب محفوظ، محمود البدرى، يوسف جهر، سعد مكاوى، عبد الرحمن المحيى. ومن غير العرب: جى دى مويسان، أنطون تشيكوف. وقد يكون من المناسب هنا أن أذكر إلى أنني في طوفاني الأخيرة حفظت القرآن الكريم. وقرأت الطبعة الشامية من ألف ليلة وليلة، وبعض أجزاء من سيرة المظاهر بيرس، وبها بعد المعتقد من روايات الجيب التي كان يقرأها عمر عبد العزيز أمين.

٢ - نشأت في بيئة ثقافية لا تعطى اهتماماً للقصة القصيرة في معهد الرقائيق الدين الذي قضيت فيه مرحلة الدراسة الابتدائية وجزءاً من المرحلة الثانوية كان الإهتمام كله مركزاً على الشعر سواء على مستوى الدراسة أو على مستوى الاحتفالات التي يليها المعهد في المناسبات الدينية أو الوطنية. فل هذه الاحتفالات التي كان يعبرها مدير الأكاديمية كانت الأصوات تسلط على الطلاب الذين يملكون تأليف القصائد في تلك المناسبات، وحين نشرت أولى قصة قصيرة في مجلة الرسالة في ذلك الوقت شعرت بنوع من رد الأحياء أمام تجاهل هذه البيئة لما كنت أظنه مواجى، كنت أقرأ القصص القصيرة العربية والترجمة التي تنشر في آخر مجلة الرسالة وفي غيرها من المجلات، وكانت معظم القصص المترجمة عن الأدب الروسى، ولما كنت أشر أن هذا هو ما أريد أن أفعله، فلهذه القصص تحدثت عن أشياء بسيطة في حياة أناس بسيطاء، بطريقة أتوهم أنني أقدر عليها تماماً أما الشعر كما كنت أفهمة في هذا الوقت ول هذه البيئة فقد كان لا يتحدث أو لا يهتم إلا أن يتحدث إلا عن الموضوعات الحزلية والمهمة مثل المرحلة النبوى. والمعرفة الشريفة والاستقلال الوطنى والتمسك... الخ.

وهكذا بدأت بجاري الأولى مع القصة القصيرة قراءة وكتابة، دون توجيه أو رعاية من أحد سوى ما يتلقه نشر الأستاذ الزيات لما أرسله من القصص من تشجيع معزى هائل. لذلك كان من الطبيعي ألا أفكر في جميع قصص هذه المرحلة في كتاب. فقد أدركت بعد فترة أن هذه القصص ينبغي أن تبق جزء من تاريخ محاولات الأولى. وأنا كذلك هذا الإزاحة بعد انتقالى إلى القاهرة لاستكمال دراستى في كلية دار العلوم. وبدأت أحرص على جرأتى من الحياة الأدبية من خلال ترددي على ملهى الكمال في الجزيرة حيث كانت تلقى في ندوة شبه يومية نخبة من الأساتذة مثل المرحوم الناقد أنور المعداوي والدكتور عبد القادر لفظ والدكتور محمد مندور والأساتذة نديان عاشور وزكريا الحجاوي وغيرهم، وفي إطار هذه الندوة تعرفت على الكثيرين من رفاقي جيلى، ورجاء النقاش، طالع حلسا، عبد الحسنى طه بدر، محمود السعدنى، وسعيد النقاش، بهاء طاهر، وقبل ذلك كنت قد ألفتيت بالعديد من رفاقي هذه الندوة عبد الجليل حسن، سليمان فياض، فاروق شوشة... إلهم أن لقالى وعرفت بهذه المجموعة كان بينى بداية مرحلة النقد والتوجيه والرعاية. وهو الدور الذى كانت تقوم به مثل هذه الندوات من خلال المحاور والمناقشة، ويكفى

وجودها على البحر الورود في السؤال يعني أن تكون كتابة القصة رقم مائة أسير من القصة رقم ١٠ و ٢٠ لكن الواقع غير ذلك رغم اعتراف بوجود مثل هذه العناصر الخفية ، ولو طبقنا من أول كتابنا من هذه العناصر لم نلصق في ذلك ، رغم شعوري القوي بوجودها ، فكل قصة جديدة تشكل لي تحديا جديدا وكأني أكتب لأول مرة .

فصاري ما أستطيع أن أوضح به هذه المسألة العنصرية هو أن أعترف بأنني لا أملك القدرة على استخدام هذه العناصر بشكل إيجابي أو إرادي ، بمعنى أنني أشرعها قريبا بخاصة إلى كتابة قصة ، والفكر أو الشعور أو الصورة تتدخل في داخلها وتصير لكئي لا أستطيع وطيف هذه الخبرة الخفية بشكل إرادي لتدوير صيغة قصصية ملائمة لهذا الذي أشرع به ، القصيدة الملائمة التي يمكن أن أصبح بعدها : « الله ! هذا ما كنت أبحث عنه ، هذه القصيدة يبدو أنها تجيبني » في أفضل حالاتها كمنحة ، وكذلك لفظ فصل هذه الخبرات بشكل كافي لتبليغ هذه القصيدة وجعلها أكثر طهرا وجالا ، تحلفت هنا أو نصيف هناك ، تستخدم هذه الخبرات الماضية في النقد والتعصب ، ولكنها أبدا لا تلحق القصيدة الملائمة في وجودها الأول ، أو حلا على الأقل ما أشرع به ، والله أعلم .

٨ - الخبرة الإنسانية بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والفكرية مرابطة وشاملة وكافية . هذه مسألة أولية لابد من التأكيد عليها ، ولي كل قصة صغيرة يفرح أن الكاتب يركز لسبب ما على جانب من جوانب هذه الخبرة ، ولعل القاصيص بما أضأ إليه في فترة سابقة (بالهدف المباشر والأهداف غير المباشرة للقصة) فأحيانا يكون الجانب الاجتماعي في القصة هو ما يهدف الكاتب إلى إبرازها لأنه الظاهر الذي يصدر عنه عناصر القصة أو للعالم الجسماني في تطور أحداثها وخصائصها ، وسوف نجد في هذه الحالة أن الأوصاف الملائمة في كل عناصر القصة تتجسد بها بشكل صادق وفعال ونابع من ضرورات البناء الثاني في القصة ، وهذا لا يسمى إضلالا للجانب الأخرى النفسية أو الفكرية في الخبرة ، فهي موجودة في حدودها فالكتاب لا يكتب قصة كل شيء ، والذي نفسه يمكن أن يقال لو ذكر الكاتب على الجانب النفسي أو الفكري للصورة ، فربما تتسبب الأوصاف على هذه الخبرات ، وقد يبق الجانب الاجتماعي آنذاك في الظل ، ليس لعدم أهميته في القصة أو خارجها أو قصد إغفالها بل لأن القاصيص العديد الذي يبرز منه في التجربة هو القدر الملائم لصدق التجربة وجاهايتها وفيتها في هذه القصة ، المسألة إذا ليست محكومة بأهمية الجانب الاجتماعي في ذاته أو الخراج أو بأهمية أي جانب آخر ، بل محكومة بتخصيص التجربة التي يقدمها الكاتب ، ويمد صدقه ووعده الشامل بدور كل جانب في القصة - اجتماعيا أو نفسيا أو فكريا - في تحريك الأحداث وتطويرها التي تبحث بيز كل عنصر بالقدرة الذي يحلق للعمل الفني ووازنه الخاص وجماليته واتجاهه ومنه نقل من خلاله الألباب بالواقع فإن للعمل الأدبي وجوده الخاص المستقل نوعا ما ، بحيث أن الأشياء قد تستمد أهميتها من علاقاتها في داخله وبهذه النياتي المباشر وغير مباشر .

٩ - مرة أخرى أذكر وحدة التجربة الإنسانية وشموها وتكاملا سواء في داخل القصة أو خارجها . ونقسم القصة إلى أحداث وخصائص ولغة ، هذه كلها أمور نظرية وشكلية ، فالأحداث لها نكتن صورتها تصنع الشخصيات وهما أكثر ظهورها كآلة الشخصية بدورها تصنع الأحداث ، وهما دائما معا يبدلان التأثير والتأثر ، وكلاهما يفسر الآخر ، واللغة هي نتاج وصناعة الفاعل بين الحدث والخصائص ، ولي الواقع إني أهتم بالقصة ككل ولي حدود الأهداف المباشرة ، فأكتب القصة لأخبر من شيء أو لأسلط بشيء يتجمل في داخله ويصير أن أعرف عليه قبل أن أبدأ ، فأكتب قصة القصيدة الملائمة ، أو لأجسد أحداثها حلالاتها بطرق إلى القصيدة ليكتسب معنى ويصبح أداة اتصال وفهم مع الآخرين أو عامل إثارة لآراءه أو حلم ... كما قلنا تصدق الدوافع وتفتح ، المهم هناك شيء يطلع للكتابة وهما نكتن تجربة جوهرة أو ضوؤه ، وجماليته ما يجتبه بناء القصة

غيره ، ورواية غير مباشرة تبع من كل النص الأدبي ، وكثيرا ما يكون الرسالة غير المباشرة أسطر ، ذلك أنها تتجاوز غموض الكاتب المرحلية ، وتبع من مدى صدقه الشامل ورويته العميقة الملائمة للتجربة الإنسانية ككل ، فيها طوفان الرؤية للكتابة ، على أنني لا أريد أن أبهر كمن يهرب من الإجابة على هذا السؤال العام ، لما كتبه في السنوات الماضية كان يحمل بصديق وأمانة ورغبة للتجربة الإنسانية في حجاب وسجاء موافق ولي العالم من حوائرها ، أردت أن أجد ملامح هذه الرؤية ، فهي رؤية ناعية لأني نحاول بقدر ما نستطيع أن نبقى في حوار مع كل مصادر المعرفة التي نتاح لها .

وهي رؤية تخلق بعض الفئات التي نجوها ، ولأننا نترك أنه بدون هذه الفئات لن نملك القدرة على اتخاذ القرار أو الموقف أو الفعل أو الكتابة ولكنها مسعدة لتفعيل هذه الفئات أمام أي خبرة جديدة مؤثرة . ولعل القاطرة وإعادة البناء الكلي لهذه الفئات مهما كان ذلك شاقا أو مؤلما وفردا أن هذا جزء أساسي من معنى الخبرة التي تطالب بنا لتفحصها وللأشهر .

إنه لا يجدي كثيرا أن أقول لك أنني كنت في كل قصصى أعهدت عن مشكلات العدالة والحرية والاعتقاد ... الخ . لأنه سبيل من لهم أن تعرف أنت أو غيره كيف كان هذا الحديث ؟ من أي زاوية ولي أي موقف وبأي وسيلة فنية . فالدنيا كلها تحدث عن الحرية منذ سقراط ولهم كيف تحدثت عنها الآن ونظرة الفهم ؟ وهذا ما يمكن أن يليه فيه العروة إلى النص ليراهمه وليس كلام صاحب عنه !

وبالنسبة لقارئ فانا لا أنقله أماني وأنا أكتب لتجسي كتابي على مفاهيم ، قارئ هو الآخر ، القارئ لا يتكلم ويجري بحدوده وهو من قبل الكتابة وأنتاها وبعدما بطريقة غير محددة ، وأنا دائما في حاجة إليه لأفهم معنى ما فعلت أو ليكتشف معاني ، قارئ لا يتبنى إلى طلبة معينة أو جسد أو دين أو وطن ، مع أنني لا أكتب معينة ولا إطار زمني معين ، فأكتب إلى قارئ ، مع ذلك هذا لا يؤثر على القصيدة الأساسية وهي أن قارئ هو أساسا الشخص الذي له يتفق أو يختلف مع ما أكتب ولكنه يعرف دائما وعرض على أن يكون طرفا في حوار مع ما أكتب ، لأنه يعرف أنه ينسج من الخبرة التي يقدمها أحيانا وأنه قادر على أن ينسج هذه الخبرة من خلال الحوار معها أو حولا .

ربما لا أرى قارئ ولا أفره ولكني أبقى في وجوده على غير شيء ، ولو شككت لحقة في وجوده لما قدرت على أن أكتب حرفا ، وأنا لا أملك قارئ ولا أنقله ولا أشعه ، إنني أقت أماني عاريا صادقا حارا أمينا ، متحررا من الرغبة والزغبة ، من قيود الصداقة والغيرة والكراهية وحتى الحاجة إلى قارئ .

٩ - ليس هناك زمن لمعنى أو لواقع كتابة قصة صغيرة واحدة ، أحيانا أكتب في جلسة أو جلستين وأحيانا في أيام وأسبعا في شهر ، على أنني لا أجلس لكتابة القصة إلا إذا كانت شبه متكاملة في رأيي .

طحا أواجه في أحيان كثيرة صعوبات متعددة بعضها ينبع من ظروف الحياة اليومية ، التي كثيرا ما تحول بينك وبين الكتابة لفترة تطغى فيها حلة الجاسر التي تجعل مشروع الكتابة ممكنا ، على أن أمن الصعوبات هو ما ينبع من الحلة الفنية أو النفسية ، فلي بعض الأحيان يفرح أن كل من مناسب الظروف والوقت ودوافع الكتابة وجمالياتها ، ومع ذلك فكل الكاتب يختلف ، يسير من أن يقدم له القصيدة المناسبة لإنتاج المشروع . القدرة الوحيدة التي تبق للقل في قدرته على إدراك أن جميع الصعاب الممررة قصير متعبة ، وذلك هي مصيبة الصعاب .

٧ - هناك بالقطع مثل هذه العناصر الخفية التي تحدث عند الكتابة ، لكن لا أعرف على وجه الدقة الطريقة التي تكونت بها أو تعمل بها ، لأن مفاهيمي

أو وجهة نظري ، وأكثر ميلا للإشارة لعاليته لممارسة حريته من خلال نشاطه مع ما أقدمه له من رؤية أو تجربة .

انجبت إلى استخدام صيغ فنية من التراث لرواية الحاضر أحيانا ، كما تطورت في بعض قصصه إلى استخدام لغة الحلم ورموزه ، ووقفت طويلا أمام اللحظة التي تنص بين الحلم والواقع لأفاد إلى عالم النفس وعالم الشهادة وما

بعد رحلة من تتبع صراع المتناقضات داخل المجتمع بين الفرد والمجتمع أصبحت أوجه عناية أكبر لشخصية انعكاس هذا الصراع على قوى الإنسان النفسية والروحية وعلى الصراع في داخله .

١٧ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة ، مع أنني أكتب الرواية ، وبين حين وآخر بعض المقالات النقدية ولكني أسجل أنني لم أكتب منذ أكثر من عام أي شيء إلا قصة قصيرة ولاطورية ، ولست أعرف السبب الحقيقي وراء هذه الحالة التي تخزنني إلى جوار أشياء كثيرة لا هل لأذكرها .

• • • • •

١٣ - مستقبل القصة القصيرة جزء من مستقبل الأدب المكتوب والقرء . وأعتقد أن الأدب سيؤثر ولا يزال لأن الأمر يصل بالهجات النفسية والفكرية والروحية الصيقة التي يليها هذا الأدب للإنسان . وبطبيعة الحال فإن ما تحمله الثورة التكنولوجية في مجالات الاتصال من تأثيرات بعيدة المدى في شكل وطبيعة وصيرورة هذا الأدب هيبة الأدوات الجديدة التي تقوم بوصوله واتساع أهدافه الجمهور الذي يستقبله ... كله ذلك يجعل من الصعب التنبؤ بالصورة التي يمكن أن يتطور إليها فن القصة القصيرة من خلال هذه الوسائل لكنني أعتقد أن القصة القصيرة المكتوبة في كتاب أو مجلة مثل كجزيرة يلبدا إليها أولئك الذين يسمعون بأن مثله أشبه لا يخلو من التغييرين سوى فلم الكتاب المنطرد للقرآن المصرد وفر في هذه الجزيرة .

• • • • •

علاقي به . أصعبكم القول هو الوحيد الذي عرفني بقدراي . بعد فترة التجديد كنت ألق به في دار الخلال . شجني على الكتابة . قدم لي كدفرا بأسماء كتاب لم أصح عنهم . ومنه عرفت بمسابقة نادي القصة . وكان ذلك في ٩٢ / ١٩٩٣ . تقدمت بقصة وفرت بمجازة . لكنني أوتكت على نحو غامض أن الطريق طويل . وأن المجهود المطلوب أكثر بكثير من مجرد الفوز بمجازة أو حتى كتابة قصة في من مذكر . عرجت كتابت شجاني استرجعها أحيانا وألغتها وأشر بشيء من الرضا . ويأكد لدى أحيانا أنني لم أقبل الطريق . قرأت تفكيكوك ويوسف إدريس ولجيب حفوف والبيرو والفاطولي وعشرات من كتاب جليل . ووقفت كثيرا عند يحيى حق . وبدأت النشر في ١٩٩٦ على استحياء .

٢ - أعتني أن أقول أنني استعداد . ذلك أنني أدرك أن الأمر أصبح الآن أكثر وأصعب بكثير من مجرد استعداد نظري . لقد تعدد فن القصة القصيرة . أصبح الإبداع مزجا من دراسة واستقراء وثقافة ودوعي بالعلم المعاش واستشراف وصديق وموجة قادرة على صياغة الكل في شكل أدبي له مواصفاته الثابتة والمتغيرة بالإحالات والمعارف في الوقت . أما كيف بدأت بجاري الأولى فقد ذكرت البداية البغوية التي لا يتعدى ، ثم مرحلة التخليط الخليلي في ٩٣ إلى ٩٦ تقريبا حيث أصدرت أول مجموعة في أواخر ١٩٩٧ .

٣ - كان من الضروري أن أقرأ الكثير من فن القصة القصيرة . هناك عشرات الكتب التي تتناول الموضوع من زوايا مختلفة ووجهات نظر متباينة . اجتهادات وبحوث أكاديمية غامضة وتحليلات . ابتداء من البداية أو للقدعة والحدث وحلقة

ومداخلها لحكمة إيواز هذا الشيء بأفضل صورة ممكنة . وقد تحتاج أفضل صورة يمكنه إلى التركيز على الحدث أو المدخل من طريق أو إلى التركيز على الشخصية وإيوازها على حساب الحدث أو التركيز على اللغة . وقد يحتاج الأمر إلى تحقيق درجة عالية من التوازن في الاهتمام بكل هذه العناصر وطرق تقديمها . ليست هناك قاعدة مطلقة في هذا الموضوع . المهم أنني أسجل مع القصة ككل مسئلة إلى أهداف تدور حول لحظة كتابتها عامة ومفصلة وقد أجبنا بعد إتمام عملية الكتابة والتواصل مع القارئ بأن القصة قد تجاوزت ما كنت أظنه أهدافا أو أهدافها .

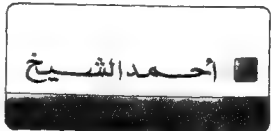
١٠ - هذا يعرف على نظرتي للحدث وماذا تريد منه ؟ هل نستعمله في إطار التجريد والرمز أم في إطار الواقع والنسبي ؟ وهل هذا الأساس فإذا كان تحديد الزمان والمكان له دلالة بالنسبة للحدث ، يفسره أو يضيف إليه أو يبره أو يصفه فإن التحديد يكون لازما وبالعكس .

١١ - لم أرى لها أجوبة مراحل تطور ، وأرى أنه من المناسب في البداية أن أشير إلى أن تطور الكتابة عندي جزء لا يتجزأ من تطوري كفرد وطور فهمي وصيروري بقصة التطور في الحياة والوجود والجمع والتطور من حولي دون أن أكون معنى التطور واتجاهاته ومفاهيمه ، سواء في مستوى حياة الفرد أو المجتمع أو الإنسانية . بكل هذا أن أشير بإيجاز إلى ما أعتقد أنه الاتجاهات هذا التطور في كتابتي للقصة القصيرة .

أعتقد أنني تطورت في كتابتي للقصة من الميل إلى تحديد المشكلات وملاحح الشخصيات ومحاولة الإنسان بفتح النتائج إلى الاكتفاء بإلقاء الضوء من بعيد على شخصيات تتحرك في حرية أكبر ومروعة من الاستقلال والمروعة فتح فرائيها الخاصة بما يتبع فرصة أفضل للقارئ للتحول إلى أي نتيجة يراها وللقيام بدور أكثر فعالية في فهم القصة والاستجابة لها .

أعتقد أنني أكتب أصبحت أبعد أكثر رغبة في فهم لفصل للإنسان ، والشعور بطقه أعماقه وأوضاعه الإنسانية . وأقل رغبة في إصدار الأحكام الأخلاقية على الشخصيات سواء بجدل مبهم أو إبتائا .

أعتقد أنني أصبحت أقل حرصا على كتب القارئ أو جلده أو أعتقد أنه رافق



في معرفتي القديمة قصة قصيرة كتبها قبل أن أقرأ تعريفا دقيقا لفن القصة . كنت في بداية الدراسة الثانوية . حينئذ هي تلك التصور للمدرسة الملاح . لا أدرك ما سوى مقتضات من كتابات المخطوطي أو حطب مصطلح كامل أو بعض العبارات الوظيفية لأحد هراي . وما كنت في المصاحبة عشرة . مجرما من إمكانية الحصول على كتاب غير الكتب المدرسية . فعني قرأت نعا وناه من ذا كوري . لكنني عندما كنت لم أكن أعرف هوية هذا كاتب . كنت مغرما بمجلة الشعر النطاح . ولوحا بالإشياء ، يعلني الجرس الناعم للموسم في أنشور إيليا أبو ماضي وكتاباته طه حسين ، أنشور حسان مع الشاف وحافظ وشوق في قصائدهم الوطنية . كان تكويني ثقافيا متواضعا . لم أجد تشجيعا من أحد فترك الأمر تماما حتى التقيت بصديق أثناء فترة مجندي ، كنت أسهر مجلة حافظ بمجهود شخصي . وفي كل حدة قصة وزجل وشعر وملاحظ . أقرأ في محفوظ عبد الرحمن ونيفات

وأعبر عن رؤيته وأقروا نفسى إلى ذات عبارة مباشرة ، تخرج النص عن طبيعته الفنية ويدخله في مدار الترويج للأفكار قد أؤمن بها لكننى أجاهد توصيلها بأدوات الفن نفسه .

٩ - يلعب الزمان والمكان دورا مهما في بعض القصص بحيث يكون لمكان أو الشارع أو البيت جزء من البناء الفني ، ويشجع جوا مختلفا في كل حالة ، لكن في قصص الشخصيات للأدوية التى يسهر عليها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا القدر من الأهمية . وعلى أى حال فالقصة نسج عصى تشابهك فيه العناصر لتخرج به عما مورخا أو ميثا باردا ، وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب .

١٠ - مدخل القصة بالنسبة إلى هو الملابس الخفيف لإمكانية النجاح أو الفشل فى إنجازها بمعنى أنه من الممكن فى حالة الصبر عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تفتح القصة نفسها . إنها البداية أو بذرة الحصة الأولى التى أنطلق منها فى محاولة استكمال لملاح الكائن الحي ، ومما كان الأمر فى قصة الأشخاص أو الأحداث إن البداية الموقفة تسمى قصة موقفة ، مدخل القصة هو المشهد الشامل عن بعد لمبنة أو قرية ، قد تستغنى عنها أو تستغنى ، أما مسألة الأهمام بقصة الحدث أو الشخصية فالمسألة تنحصر إلى طبيعة العمل نفسه ، وإن كنت أرى أن شخصيات القصة القصيرة يحتاجها الفن الناصح فى حاجة إلى جهود المبدعين الحثيئين .

١١ - كانت مرحلة البدايات كما ذكرت متواضعة ، تعبر عن قلق غير واع بطبيعة الفن نفسه ، فيها الكثير من البفوية والحدة فى التعبير ، أكتب القصة وكأني أناقش كل قضايا العالم ، لكننى بعد أن استكملت أدواتي أفرقت أهمية الحدود والبارزة الحادة التى تسرى فى المصاح ، الجزء الناعم الذى يعطى انطباعا شاملا ويقل حالة القلق أو الألم ، والصدق الذى يبدو قاسيا ومنها برغم بساطته . لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فهناك طبيعة البناء الملمت الذى يتطلب جهدا من القلق ، تعبيرا عن واقع يطمح فى التخطي ويستشرف للمستقبل الأفضل .

١٢ - سوف تلى القصة القصيرة رسائى رعى الأولى ، حتى عندما كتبت رواية الناس فى فكر صكر التى نشر جزءها الأول فقط ومازال فى مكبي جزآن بكلاهما ، حتى فى هذه الرواية كنت أستخدم تكتيك القصة القصيرة وأدواتها . ومن هنا كان صبرها فى التلق موازبا لبساطتها للفرقة فى اللغة وطبيعة الموضوع الذى هيرت عنه ، لذلك لانا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت فى المستقبل عشرات الروايات .

١٣ - القصة القصيرة هي لغة المستقبل ، سوف تتجدد وتزده وسوف تلى واحدة من أهم الفنون فى شرقنا العربى برغم كل الصعوبات ، ولقد بدأ فى السنينيات كما تطمح إلى أن تصبح الكتابات المصرية قادرة على مستوى الإبداع العالمى فى هذا الفن . فقد تكامل الركب . لكن الثقافة مازالت تسير ، بهدم ولكن بدباب وسوف يلى الخط إلى أن يدع الكاتب المصرى قصة قصيرة متميزة تتسم بالخصوصية واطاعة إلى أن تكتل مكانا مرموقا ومتقدما بين سائر الفنون .

التدوير والنهاية حتى الدراسات القديمة لجورج لوكاشوف وهازورز مرورا ببعضى حتى وعبد الحسن طه بدر وصلاح فضل ورشاد رشدى واجتهادات الشكل البنىالى وغيره . لكننى أمضى إلى أنه ليس بالقد المبروس يدع الأدياء . القلق مغامرة حرة أولا . وعلاوة محكمها بالقواعد لائيا . الحرية هى الأساس والتفتين ضرورى . لكن لا ينبغي له أن يلف عبقة ليحجب الوجه الخلاق ويحددها مقاييس السرعة .

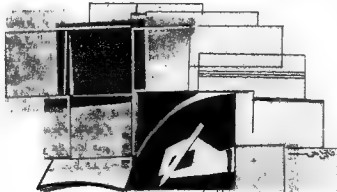
٤ - أحيانا أجلس وسط مجموعة من البشر وأتابع السماع إلى حوارهم . قد أشاركهم أو أكتفى بالسماع . لكننى ألاحظ أن الكثير من الصاومات التى تقال لايفيد جديدا ، أغنى أن ينحصر البشر كلامهم . أن يكون حوارهم مركزا . وكثيرا ، مالمول لتتسى إن القصة القصيرة فى واقع لايعرفه الكثير من الناس . ولو عرفوه اخضت الزلزال . وأقروا نفسى لآنى أدين الناس وأذكر لفرق فى بعض الأحيان ، لكننى بصدد أزعهم أننى أجاهد فى حوارى مع الآخرين أن أكون مختصرا قدر الإمكان هل يعنى هذا أنى أحاول أن أجعل من حوارى نفسها قصة قصيرة أم أن تكونى النفسى يتراوح فى إطار القصة القصيرة ؟

٥ - القصة عندى محاولة للتواصل مع الآخرين . وبأنى التواصل عندما يكون هناك شيء مشغول ، حلم أو ألم أو نوى أو دشة مفارقة . والفقرى عندى هو الإنسان العاصم الذى يتفكر فى الأرض والعصر ولنا . قارئ كما أعتقد يمتلك الحساسية والنوى والقوة فى استخلاص المعانى التى أعور حروفا فى كتاباتى . إننى أشعر به ينتسب من أكتب له ، إنه يتشاركى حل نحو خلاص فى اختيار الموضوعات وتريب الأحداث وصياغة العبارات ، إنه الجزء الآخر مني أيضا كان وحيا كان .

٦ - من الزمن الذى تسفره كتابة القصة ، يتخفف الأمر من حبل إلى آخر . لكنه لايزيد موسوما ما أكتب بشكل عام من نوح قصص فى العام أشعر أنه إنتاج قليل . لايعبر عن قدرى على الإبداع ، تلك الفترة المبددة بين الانشغال بجوم الحياة اليومية والإحباط الناتج من عدم الجدى من الملتاح التلق الذى يعانى منه كل كاتب صادق . وأشعر بأن قدرى الخفيفة على الكتابة تتجاوز ماأقول بانجازها فعلا بسبب الموقلات الحياتية والمناخ المحيط الذى لايشجع على الاستمرار فى العطاء .

٧ - لا ، كل قصة عندى هي كائن حي مستقل عن غاما . لما يصيائها وطابعها الخاصة ، القصة عندى تكتب نفسها ، أنت نفسى من التدخل أو طرح الأفكار الخرفية . إننى أدخل حالة الإبداع فأركا على التالف . وعندما أنتهى استدعاه لقرأ معى ويساعدنى على التمثل والتقد ووضع السمات الأخيرة .

٨ - لا يكتب الكاتب الخفيف من فراغ . الكتابة دور ورسالة وتعبير من زمان ومكان . والكاتب بآثر يرفع المبحث معها أدمى عدم الأهمام أو الالتزام . حتى أصحاب فكرة الفن للفن يتطلعون من نفس هذا الرفع . فهم لايتكبرون من الإقبال . ولذلك مسعد فى أعين الكثير الذى يناقش الأوضاع الاجتماعية . لكننى لا أرى إلى قوى أعتاه الأحداث الفنية أسرا لأخرج بمقولة أو مزى مسبق فلك رسالة يقوم بها رجال الفكر والسياسة وعلماء الاجتماع وأنى أكتب بالصدق



انحرف في إجابتي إذن هو التزامي - كأنما ليس هناك «قضية» أو «بعضية» . عندما تكون القضية هي نفسها الحياة - أو أكثر ما فيها حيوية وجوهرية . فكيف يمكن التصديق ؟ !

٢ - في إجابتي عن السؤال الأول ما يشير إلى إجابة ما . لم تكن القضية شيئا خارجيا عنى بقلت اعجابي بأشيء ما . ماذا يمكن أن بقلت اعجابكم بالحياة . إلا أنها حياتكم نفسها ؟ ليس في هذا أدنى قدر من «الشاعرية» أو «الخطابة» . هو تقرير جاف وصارم لواقع الحياة وصارمة . ومعنى ذلك ضرورة العودة إلى تحليل نفسي . ذاتي . واجتماعي - القصادي . وقال - حضاري . هذه الحياة المفردة بالذات . في ضمن حريات لا نهاية لها . ليس هذا - بالضبط - هو ما أسأله عندما أكتب «القصة» . لاعتدنا أكتب «عن القصة» ؟ هل هي حاسبة خاصة فطر عليها المرء ؟ هل هو شوق أولي لتشكيل الوجود من جديد ؟ هل هي إجابات الطفولة وقلوبها إلى تحقيق المستحيلات - وكأنها لا تعرف المستحيلات ؟ هل هي نزوات علوية بحر إبداع لا يتصلق أبدا ؟ .

كيف يمكن أن أفكر بين الأسباب والنايات ؟ وهل هناك حقا تفريق بينا ؟ هل هي شروط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطني في الثلاثينات وباكتر الأربعينات . هل هي زوايا وقلوبنا القبطية وأجدادنا القبطية - المناهضة بالضرورة ؟ وقد عشت مجرأة خاصة في بيئة خاصة ؟ أغفقت ذلك كله - وغيره بالتأكيد - إلى حال انحراف الذي كاد أن يكون لا إراديا بين الواقع وما غير الواقع - وأقول الآن أنه من صميمه - وأن «العالم» الحياة ، الذي يتخلل من جديد في «القصة» هو «العالم» الحياة ، الحق والواضح . لعل في ذلك ما دفعني إلى «القصة» لا أدري . ولكن لا يمكن - بكل ما أمثلك من مقدرة على التذكر - أن أذكر ماذا «قلت» وإليها .

أما تجاربي الأولى الطفلية فقد كانت إعادة كتابة ما قرأته وإعادة تكليفه وتشكيله . «قصتي» الأولى - أين هي ؟ هل ضاعت ؟ كانت عن حارب حيث سقط أسيرا في أيدي الطالبين على جبال الحيفا . وروسته واستلهاده . كنا في أيام حرب الحيفا .

ولفصحي التالية كانت شيئا بين الشعر والفنل والتوثجات الرومانسية ، عن زعامة وجناري على سفوح الأرباب ولز وادي النيل وسفرهم بين أهله الحبيب والقدر من ناحية ، وبين الشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل «أوزيريس» ، «الموت» و«الملاحة» و«الحيثان» ، وهكذا .

وجاءت بعدها «قصص» عن فتاتين يهربن مع مهابد أرواثيرم ولاحين يهربون التاي على خشك النبل ويعوضون عن الجنية في عالم سلفى مسمى .

وكتبت أكتب مع هذه «القصص» منذ كنت في الخامسة أو العاشرة حتى السادسة عشرة ثمرا يتخلل من جمل طفلة حائرة وعاقلة إلى أوزان ملهقة شديدة الشعر والتفاح إلى شعر مرسى على طريقة مدرسة أبولون ثم إلى شعر فيه كل الحرية من كل القيود هو الذي أسفني إلى صياغة «القصص» و«السرديات» التي لا تنظم بمرواسيف ولا فقه أصحا أو شيئا . تنوعت من الأحداث والظلمات والتعللات والأسئلة والأشواق والانعكالات التي لا يعرفها إلا الصبا الماكر المشعل بجريه الداهل الخاض .

وكانت بين ليرة وصفها ما بعد ذلك - كتبت أولى قصصي «حيوات عالية» ، وكان هذه القصص كانت قد نصفت بال«قصة» بال«قصة» في تلك التيارات الأولى للظواهر التي من الصياغات والقرارات ومضاهة بدء تشكل الوعي الحق بال«قصص» الأساسية التي ملازمت تشغلي حتى الآن .

٣ - نعم ، بالطبع ، كثيرا .

هذا كل ما يطلب ظاهرا السؤال الإجابة عنه . وبالطبع للسؤال مقاصده وبراظه ، فالسؤال لم يقل : وماذا قرأت بالتصعيد ؟ وإجابتي عن هذا السؤال

إدوار الخرافات

١ - يمازق في هذا السؤال هو تلك «الجملة الطفولة» كما يقول النجاة - فني لم أكن أكتب - بمعنى ما - هذا ، «التي الأولى» ؟ وأخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال - تماما كما فعلت الآن - متى لم أكن أكتب القصة القصيرة ؟ وبالتالي متى لم أكن أقروها ؟ والرد المضمن هو : دائما . منذ أن خلق عني الوعي بنفسي . وإلى غاية ما أذكر هذا الوعي . وهو سهل وصحيح ولكنه في ظني ليس ردا على الإطلاق . وليس جادا أبدا . من الحق أن معظم هذه القليلة من الناس - ليلية الروحانيين - لم أربط وتزامن عندهم الوعي والإبداع - على نحو من النحاء في كل من الوعي والإبداع . ولكن هذا صحيح عند الناس جميعا فيما أنصهر . وفي كل إنسان فنان كامن . فنان بالقوة . إن لم يكن بالفعل - وإلا لفتت مجرد إمكانية قيام التواصل نفسها . من حاتم يمس الحكايات والخرافات في طبعه ، ولم يفتها ؟ في هذا الشعر الذي يبدو الآن غامقا في مناطق ما وساطها بالغ الوحي في مناطق أخرى ، في هذا الإشراق الأول الذي أنظر إليه عني . في كل مرة . أكتب أو أحلم بالكاتبة . كانت القصة ، أو الحكاية . خيرة معاشة يخرج فيها القلي والعضاء على نحو حسم . وعلى هذا النحو كان الطفل الذي كنت - وهل يجنبني أن أقول : وكأنني مازلت - يعرف القصة ويحكىها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئا خارجا عنه .

ولكن المخرج الثاني والتأويل الأكثر جدية هو تليم القصة القصيرة - في السؤال ، بأنها «من أدبي» . وأيا كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا الطيف - وهي لفصية صعبة جدا وأنا على يقين أنها في النهاية غير محولة - فبيني أن يلهم هذا السؤال على أنه ينصب على قصة ما تحيد ما في سياق غير أدبي مواضع عليه . مما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأصيلة الطفولة التي مازالت لها مسطرتها عني . حتى في داخل القصة التي أكتبها الآن بكل ما أراه فيها - بعد أن تكتب بالضرورة - من معالجة المدخل ومقعة التأويل .

فتذكر الإجابة إذن أن قراءة القصة وكتابتها عني قد تراعت وفصلت . القصص الأولى جدا - عندما كنت في الخامسة أو العاشرة - التي جلست أكتبها في كراسي المدرسة وبين قرأني الطفلة لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات وكتابول والقصص التي كانت تنشرها مجلات قديمة كانت في بيتنا : «الطهر الجديد» ، و«الطائف المصورة» ، و«الحلال» و«المصور» و«الآتين» و«قصة» وهكذا . وكان من روايات ولفصص مترجمة ومصرية - وكان الكتاب ، أو ليلته في تلك الأيام لا أدري ، يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة : «قصة مصرية» كأنما تأكيدا للثانية متميزة أو يراد بها أن تكون متميزة - تلك القصص كانت على سلاجات إعادة خلق هذه القصص والأحداث التي أقروها . في وسط هذا الركام من يذكر الأسماء الأولى : حصد من الأضياح لا أستطيع أن أحصد قصتها التي كيف كنت أستعجب لها . الصفوف والتيز جاء بعد ذلك ، كانت القراءة عني في هذه الصفحات المأخرة - ومازالت - نها لا إبداع له ، وحاجة ملحة وأساسية .

في سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالإنجليزية أيضا ، ماذا أفكر ؟ قرأتهم جميعا (كما يقول إليوت) ؟ عرفهم جميعا وكأنني لم أقرأ أحدا منهم ، ولا عرفته ، ل أن . أعني أن تكون إجابتي غير معدومة ، ولكن ماذا أفعل ؟ هل أكرر على السجدة مقدما لا ينتهي من الأسماء ؟ !

الخطوية - وهذا مفارقة في صعوبات الإجابة - ليس أصل ذلك الكتاب الذي يجد قارئاً واحداً؟ الفقاري الواحد، ببساطة، قوة يمكن أن تصاعدها إلى ما لا نهاية، يعني هو احتمال لا نهاية لحدوده، ليس له حدود يمكن حسابها.

٦ - الزمن القليل للعلم الكتابية لنفسه ساعات لا تقابل، متصلة في الغالب اصلاً لا يتقطع، ويصنع، وتحت ضغط، وفي حال من الترجيح، لجمال الزمن نفسه غير محسوب.

لا صعوبات ولا شدة صعوبات في أثناء الكتابة. إذن، الصعوبة التي لا تكاد تحدث، واحدة القادحة، هي في كتابة أول كلمة من أول جملة، وهذا سؤره الكتابة هي نفسها سؤره تحققي مشوب متعلق حصي، ما أشبه بعمل العادة، أو البتق. لهذا تلت كتاباً تحقراً، ولا كتاباً كثير الإنجاز، بأي مقياس، مقل إلى حد الإحلال. أما عملية الكتابة بمعنى آخر، أي عملية التفتق والإحشاد والاستعداد والتشكل، إذا شئت، فقد تستغرق سنوات طويلاً. بعض قصص القصيرة استغرقت عشرة سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأنا بتفتق، ولم نتقطع عن كتابتها، دون أن نكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات، ثم كتبنا في ساعات، في غضون ليلة واحدة.

٧ - ليست الحركة عندي - وهي قطعا في تصويري موجودة وشديدة الإحكام - متصلة بأي معنى من الجواهر. التشكيل يأتي واحداً غير متقطع، ألقم الكتابة كلها جهر واحد، إن صح هذا التعبير. ليست هذه قضية الشكل والمضمون التي ماتت وشجت مونا ليزا، ولكن الاختيارات الخرية - أيضاً إن صح التعبير - سابقة على فعل الكتابة، ويرتبط بل منهجية بالقرية القصصية نفسها. فلا، ليس لتكليك الحزور أو لتناجاة الداخلية (الداخلية في قلب الأشياء ومحاها أيضاً)، ولا لثناء التسلل الزمني الخارجي التقليدي، ولا لثناء الأمكن، ولا للصيح السلوري - الكتابة للزمن، والتناهي (لكن في الغالب يلمحها مناداة وملازمة، ولا يورثه القصص بالاعتماد، ولا استمطار الحلم بكل صياغته في قلب الجملة والخرجي والوفاي، ليست هذه كلها طرق حيلة - فقط - بل هي أيضاً، وبشكل لا يسيل إلى مفاصله، رؤية وحسابية وإدراة، على هذه السويات الثلاث، ومن ثم فهي ليست - كما هو واضح - عناصر شغطة بل مفردات لا وجود للعلم الكتابية إلا بها.

٨ - لا يأتي الاحتمال بالقرى الاجتياحي في سياق كتابة القصة، بل هو سابق ومماصر وقائم، في الخلفية أو في الألفية الأساسية من اهتماماتي. كأننا اجتياحي بالضرورة وكأنا بالضرورة أيضاً، على اختلاف مدلول الضرورة في الحائلي. ليست أقصد قصصاً إلى القرى الاجتياحي - إذا كان هذا ما يعنيه السؤال، ولا إلى القرى الأحلام، ولا إلى الدعوة - بلاني المتصالح جليد، ولا حتى إلى قرى فلس أو ميتافيزيق. لا يمكن القصة إلا أن يكون قرى في. من هذا كله أو بعضها، ولكن ذلك أن يأتي من اهتمام إرادي مقصود، كما لا بد أن يأتي من رؤية الكتاب واهتماماته وتصوره لنفسه وتصميمه للكتابة. كما هو يعني. في هرم بزا الأوضاع الاجتياحية للضرورة، وبها من هرم ١ - بالطبع - إذا كان هذا معنى السؤال، ودخل هذه العموم في سياق وتشكيل العالم الذي يكونه القصة حصي لياً تصوير، ولكنه دخول متطابق أيضاً مع هرم آخر ضروري أيضاً عندي، ضرورة أساسية، وما من فصل يمكن أن أقصده بين داخل الإنسان وخارجه، بين ما يجيش به حلمه وشوقه وجسده للتمسك بالآخر، وما يحصل حوله - وفي داخله بالضرورة أيضاً - من تركيبة اجتياحية، وبين هذا كله وأصله وجوده، نفسها، موه وقدره وهذا الكون الشامع والجوهر القادحة القتل والسماء التناقلة بصمت وجوب. أهدأ يقدر بالقرى الاجتياحي؟ بل هو كونه، ولا وجود حقاً للقرى الاجتياحي - أبان كانه. له - إلا به.

٩ - ليست أظن مدخل إلى القصة القصيرة حدثاً ولا شخصية، بل الألف بلعني القريب بالتألف للحدث أو الشخصية. بداية تتعلق القصة عندي - على

الباطن هي: الكتب الأساسية، القرن، التي كانت تدور في كلية آداب الإسكندرية في الأربعينيات الأولى، كنت أدرس المرقوق وأقرأ مفردات ومراجع الآداب مع أصناف فيها. ما هي بالتحديد؟ هل يُطلب مني أن أذكرها الآن بعد أن قرأت في النقد ما لا أعرف الآن أن أحصيه؟ في تلك الأيام كانت مكتبة الدكتور ركني أي خادى مفروحة لنا، وكانت مكتبة بلدية الإسكندرية عامرة، فكيف نهمي لها كلها لا يتنى. لم أكن أسعى إلى قراءة تلمنني، أو أن أستفيد منها، في الوقت الذي كنت أريد أن أعرف فيه - أعرف كل شيء لو أمكن فذلك أيام الشباب وطموحاته الغريبة، أظننا لم نتفاهي، تماماً، حتى الآن - كنت أيضاً مؤمناً بإيمان الشباب بأنه ما من تاليف أو دارس بقادر على أن يُعنى كيف يكتب (أليس هذا هو الجانب الباطني الثاني من السؤال؟). وأنا الآن، في كهولتي مازال فيها شباب محب - مازلت لا أرى نفسي تالفاً أو دارساً، وما عبت قط بأن أصبأ أو أدرس قراءاتي في النقد. أقرأها وكأنني أنسأها على الفور. وأظني أكتب كأنني لم أقرأ قط. وهو غير صحيح، بالطبع، على الصيحات في طرائق الكتابة، لا تات يمحض الفطرة وحدها على الألف. ولكن هذا سؤال آخر تماماً.

١٠ - هل أقول: بل هي التي اختارني ولم أعصها؟ في هذا شيء من الصعوبة، وكثير من الزعج من الإجابة، طبعاً. قلت إنني كتبت قصص الطفولة الأولى بدواعع أشت إليها، أنشأت وزوجات وعصود، في سياق نفسي، واجتياحي، وميتافيزيقي بل بشكل جبراً جداً ولا يني يمشي ويصحب ويكتف، نحو إعادة تشكيل العالم - السام - غير خلق أولي وقدم، نحو فواصل أو سعي للفتح، نحو صياغة وقانوني لإيمان، ولكني بهذا أسبق الإجابة عن السؤال الأخير. إمكانية النشر، بالطبع، لا تكن لا سبياً ولا حطماً. لم أفسر فيها حتى عام ١٩٨٨ عندما طبعتم حيطان حالية، فكذلك، بصورة في كتاب، على حسابي. وحتى الآن لا أعرف طريقاً لمهما أو غير كنه لهد. وأصبحت الآن، بحكم الواقع، لا أهتم كثيراً. ولكن هذه أيضاً مسألة أخرى.

١١ - ما أصعب هذا السؤال! وداعاً يئأس، وداعاً كما أتجه للمرة الأولى. أريد أن أصل للقرى، ببساطة. أريد أن أقيم جسراً بين الجزر المنفصلة في خضم الحزن والحنين والاختلافي، أن أحرص مع القارئ، ولو على قدر خطورة واحدة في ساحة الحقيقة، حقيقي التي هي أيضاً حقيقته، أن أرفع معرفته بهذا العالم - الحياة، ولم مقدراً لقامة واحدة، أن لتصل، أنا وهو، نحن معنا، جبال هذا الوجود الذي لا يطاق وأهواله القادحة، أن نعلم مع سحر المصادفة والكبرياء ونعرف معققة الحلم، وهذا العمل الذي يكاد يكون في قلب اليأس وإن لا يقع فيه، من أمل الحلم، وأن نسمح أنا وهذا القارئ الذي لا أعرفه - وأعرفه بمجموعة معرفتي لنفسني في آن - من ذات أنفسنا - معاً: أن نعرف معاً هذا اللاعني والحرب والشر الذي يحيط بنا، وعندما نذكره، من طريق هذا الفن، في الإدراة، وحده، نرى له جميعاً، والقرار به لا يفتي هذا التي نصنع. أريد أن أواصل فيه - أن أواصل مع الأضاح - إلى همة الحب، والجسد ومباهجه وعذائته، وإلى رقة العالم وموجشته، وإلى حافة الموت وماجور، وإلى سؤال الله، وإلى السؤال وحده، إجابة ما - يعني أهداف إلى معرفة كيف ما - أو فهم ما - وإلى جعلها لحاصل - ولتفرقة هذا خلق وتعرف في وقت ما.

لا أقل طرقي وأنا أكتب، لأنه، في تصويري، ليس مافرا في أظنه أولاً أظنه، شعرياً، هو في وقت ما أنا. وقارلي أيضاً كم مجهول عندي، ليس هو الصورة، وليس هو المذهب، ولا المهور، هذه في هني تصورات مسيولوجية بحتة. قارلي احتمال قائم، هنا والآل، هو غير ممكن أو زمان - لأنني أظن نفسي أيضاً احتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا - وهو أيضاً مسألة حميمة. أما بالخير المسيولوجية - وما جورتها وشرعيتها - في التناقل المصرية العربية التراث التي تعرف صفاتها - على الألية، مجرد ألية الألف باد، تلمها موهوا، ومفازح، الجليات، وسطرة أدوات الإحلام ببقية للمرة أو بمتدبرها للقم - كيماشت - فأن أسأل نفسي: من هو قارلي؟ ولا أعرف. وحتى في أمثل الظروف الطفلية

يكون شارعا أو حارة في رواق بناش أو هرم بناش، وقد يستوي أو لا يستوي، ما أهمية التسمية ؟ !

ومرة أخرى، وهو مصادف في قصص الأعيان على الأصح في «اختلافات الصالح والصالح»، كما كان قد حدث في روايتي، «داسة والتين» لا يصحح المكان واحدا ولا يفتعل في المرقع أو في الزمان، أي أنه يصحح مزايا كثرهما. يصبح مركبا من أماكن عدة وفي أزمنة عدة، ولكنه مع ذلك محدد وضيق، بمعنى أن له جسدا وله دورا قاعلا، هو أيضا حدث. لذلك للأحداث بالمعنى التقليدي، ليست مهمة عندى، وإن كانت أيضا ليست قليلة الأهمية.

١١ - ليست مراحل تطور عمالية بقدر ما هي عملية تطور واحدة، غير ولكن وفروس في أحوال عملية واحدا ليست متطابقة ولا متينة. لتلق نيار واحد قد يكسب في أثناءه تطلعا قوفا أكثف، أو تصفو مياحه، ولكنه لا يدعرو إلى مسار مختلف اختلافا بينا، قد ترفقه روافد جديدة - قد هنا قد مضى في هذه الاستعارات فلتأنيها حتى النهاية. وقد فطر دمنهته أو نغمت، أو يطبع عن أدوات أو ينساب في رفرقة جديدة، ولكنه واحد، في الأساس، وأختنا نعرف التأثير: إن كل كاتب إنما يخلق حياته كلها بكتبه قصة واحدة، وأننا أحيضا على كلمة «كاتب»، ولا يعني كثيرا «إنتاج»، «الصناع الخريون».

في هذه العملية المتدفقة من التطور - منذ «حيطان عالية»، عبر «مخاضات الكرواء» إلى «اختلافات الصالح والصالح» - أستطيع أن أصور أن ما انتهت إليه هو - فيما قبل - نوع من التوحيد الجسم والاندماج. في التشكيل والزوية مما بين مسرات من العمل كانت أي حيل ما متجاوزة وليست متداخلة في قصص الأولى، حيث كان تم خلق ربيع بين سوري هو الواقع أو الفاعل الجسم أو الرمز أو ما شئت أن تسميه، وسوري هو الواقع أو المخرج أو الحركة المحكية - وإن كانت منذ البداية متصورة ذاتا من مربع داخل موصم - أظن هذا الملق قد النعم الآن. وأصورت السموات جميعا - بروجيات متطوارة بالفوروز - من المتعلق. فاقدم ما هو المتعلق لا درجة - وقد يصدق ذلك أساسا على مدى الانصاف بين سموات لغوية والزوية والتشكيل. وليس فقط على صعيد الفرق بين «الواقع»، «واللا واقع»، كما قلت، بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتشظير بين أنسقة الخيرة الفنية في تناوذا للذات والأوضوع. للفرد والمجموع، للإنسان والكون، للنفس والخلق وهكذا.

هل أن لغزناة الفنية هنا هي دائما - وبالخصوص - ولية في الغلام. في كل مرة. ولذا دائما عندما يكتب إما بغير مخالطة أو بتشرؤق لياضيل لا في كل مرة صراع على صياح.

١٢ - لا، لم أنصرف عنها. كيف يمكن أن أنصرف، وقد عرفت الآن هي ما عرفت؟ انظمت فترات طويلة من عمل الكتابة يمتد إلى أعظم على الروق. لطيفا. لفضة. ولكني لم أكث حتى في أحلك فترات الردود والخيرة والهيبة عن أن «أحيا» القصة القصيرة، فلما كسرها قبل أن أكسبها. وأحيانا عندما أكسبها بدرجة من توجع الحياة متروكة وناوذة، ومن ثم، كما قلت، فإن قصصى قليلة. الحياة دائما ضمنية بلحظات الترويح المرفقة.

ولكني كتبت أيضا رواية - واحدة، استغرقت ثغالي سنوات ١ - والسؤال هو: لماذا الرواية؟ لأن طبيعة الخيرة كانت تقضي هذا. ولكن هذه أجابة سهلة وبائتلي غير صحيحة كل الصحة على الأقل. حتى عبرومات - أو - أنسأل قصصى القصيرة إنما كانت - على الأصح - تصورا مزاجية وبينها علاقات عضوية وثيقة. يمكن، أن نجد بينها ترجعا ونسوبا، أصدا، بل طموحات متغابكة جيدة وخربا، علوا وخفوتا، وهكذا. وحتى روايتي هي «نص» تلك، إلا، لا شئت، أن أقر أنها كانت وعدات مستقلة لا على مستوى القصص فقط، بل حتى على مستوى «الطرائف» و «مجموعات» القصص والخيال الداخلي لها، وإن كانت في الوقت نفسه مزاجية وإيماء حسيما وأساسيا. وهنا

الأطب، أو حل الأرجح - من صورة - صورة تشكل في الوقت نفسه بأصوات، بكلمات، عمادة اللغة وفرواها. وسواء كانت هذه الصورة لشبهو عابري - هو نفسه مساحة النفس المسطوحة - أو لتلعل - يدور بالانضمام من هذا المشهد الذي يضم الخارج والداخل، والواقع والواقع. أو لتكون الأولى - لتتعلق فلتا منذ أول لسة - لشخصية، أو حتى صورة حوار - إذا أمكن أن أقول - وقد حدث ذلك في قصة «الجناب القديم» مثلا - سواء كان ذلك في هوية، فهي أساسا صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة - وأظن أن في لغتي - فهي تتعلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات - بعزها وإيقاعها وكثافتها أو رقتها وهكذا - وهي في الآن نفسه تأتي حصة ومتمركة، أي أنها تأتي حصة ومتجسدة وها معها وراحتها وملبسها ومروية شديدة الحضور البصري أساسا. وينداهي معها ولها فكرها، ولها عقلانها الخارسة بمعنى ما، أي أنها تتلوح في طموح، في تصور، في رؤية فكرية. ثم تأتي بعد ذلك - بعد هذا المدخل - تطور القصة في حبكة ما. ليس ضروريا أن تكون حبكة بالمعنى التقليدي - بل لسه ضروري ألا يكون كذلك. أما الحدث فربما كان في «الجملة»، أي في اللغة نفسها - هذا عندى حدث - أو في تلك الصور من الأشياء والأحلام - هي الأحداث عندى. أما الشخصية عندى فهي واحدة - أو متطابقة جدا - ليست أظن أنني أضحى حكايات، ولست رساما للشخصيات «بيرويت» - سأرسل ذلك كله، بسمادة. لأصاغ أحداث الاستهلال وسكايات الألام الشائعة ورسايات الكروايات. بعد كلها الصغائر، واصطناعات، دراسات ولسايات، لها ضرورتها. ربما في سباني أراه مختلفا كل الاختلاف عن سباني الفن، والمعرفة الخاصة المتأصلة، التي لا سبيل إليها إلا الفن.

ولكن ذلك ليس معناه، بالبداهة، أن توشية الفن القصصى - بهارو واحدت والشخصية - تركز العمل القصصى نفسه. أشيا لا أهمية لها. بل ربما كانت أهميتها أساسية. إنها هي تأتي عندى في مقام نال، وبترتيب زمني لا حتى في عملية التعلق الفني. إن صح القول، هل ما قد يكون في هذا الترتيب من لورق هي غاية في الصعالة والفرادة، عند فعل الكتابة نفسه. زمن المتعلق قد يتفرق سموات. أما فعل الكتابة فلا زمن فيه.

١٣ - هذا السؤال، على الأطب، إنما ينجم إلى شخص مكتوبة على محور محي معين، وهو خط واحد، في نهاية التحليل - إن سلبا وإن إيجابا - محور القصة التقليدية. بوجهها المعروف في قصة القرن التاسع عشر. أو وجهها المطلوب في هذه سلاسل إلى حد ما، ومترتيب الزوجه التقليدي ارتباطا تقليديا لا يفرج في النهاية عن كل هو طرفه اللجالب. وإذا التفتت - وأظن أن هذا هو واقع الحال - أن ما أكسبه لا يندور حول هذا محور، لا إيجابا ولا سلبا. فلتست أدرى كيف أحبب من السؤال. زمان القصة عندى - كومان الخيرة الإنسانية الحميمية نفسها لها أظن - ليس معنيا بالفوروز، بل التحو التقليدي، ولكنه ليس متغيا، أو على الأصح ليس متغيا. أظنه زمانا مركبا، هو «الآن» في لحظة الكتابة، محددة ومعروفة، وهو «الآن» في لحظة الكتابة، محددة ومعروفة، وهو «الآن» في لحظة القراءة نفسها - وبالطرح - وهو أيضا زمان حتى حدث لها أستطيع عليه بالمعنى ولكنه لم يتغير، ولذا هي هذه أيضا ومعين معروفا من السباق، ولكنه يتجاوز هذا السباق، بضمه رصيح وبغيره ويأتي به إلى المشرق وإلى المستقبل في وقت معا. وليس هذا المعنى واحدا - في بعته وتحدته - بل معقد، ولكن يمكن وعادته وتجاوزها أيضا. لا سبيل إلى ترويض ذلك إلا من خلال القصص نفسها، لا من طريق هذه التجريدات شديدة الجفاف والضرارة.

أما المكان فعندى له حضوره وله سمواته كذلك. المكان عندى - إن صح القول - هو حدث، عليه الخاص - لما من سبيل إلى تركه غير معين، وهو في تحده الجسم لابد أن يكون معنيا بمعنى ما. ولكنه قد لا يكون معنى، وقد يسمى بالتحديد. قد يكون حركيا على الطب أو إيكولوجيا أو الأفضري أو يسمى. أو غير أنى «الطرائف» في البحيرة أو بلدة أي «أصم» في الصحراء أو قد

بسر الفن . سوف يعرف طريقها . ومن الآن نرى « القصة - القصيدة » شكلاً يتخلق ويوسع ، « والقصة - الشعر » ، « والقصة الفلسفة » وكثيرهما من أشكال لا أعرف كيف أنشأها لأنها لم تتصلب لنفسها قالباً بعد ، سوف يكون لها عملاً وإيجازها . إن مروتة هذا الجنس الأدبي وحدها ، وطرايعه ، وجوهره الكاشف ، كقيلة بأن تتق الرباوس والفرصات التي تردده . ومن الآن نرى نديم الخلدور بين الأجناس الأدبية والفنية ، وتشابكها ، وتضارفها ، وتطوُّرها عبر هذا التناقل نفسه . في هذا ما يدعم الثقة التي لا تحتاج - على أي حال - إلى دعم بالمحجج أو استبعاد بالنتقي . وفي ساحة القصة المصرية القصيرة من الإبداعات - اليوم - مايزكده مرة أخرى أن هذا النوع مازال وسيطاً رزاً لا يبيض - دهك من ركام الإنتاج المسلف لطفه الطم ، فيضل متناً ، من كل الفنون ، ولن يعد به . أمثال ضرورة لأن نذكر بهذا القانون الصارم من قوانين « القصائدات » ، النفس : أن هناك حاجة أساسية لهذا الفن ، ولابد للمعاجة أن تخلق طبيعتها ، كما لا بد للوظيفة من أن تخلق الصو ؟ والحاجة للفن - ولهذا الجنس من الفن - لا تتلقى .

كله . فما أرجو . ليس . بأي درجة من المراجعات . حيلة شبة ولا طرائق تكتيكية . بل هو بايع من رؤية ما . وتصور ما . وعبرة ما . وحساسية ما . واحدة وتزداد مع الممارسة والمعاينة وضوحاً وتقيداً . كثافة وصفاء . في وقت مما ١٢ - لا تلغو من القصيدة أن تغلب من المرء التنبؤ مستقبل - أو عصر - شيء . فالتنبؤ هنا لن يخلو . بدوره . من الحوى والتوجس . بل من إضفاء مسحة التفكير على مامو . في حقيقته ، وغيام . وعناويف . ولكن لا خوف على القصة القصيرة . هذا الفن - كككل فن ، وكل جنس من أجناس الفن - لن يهدم وسيلة . حتى في مواجهة طغيان أدوات الإعلام الجماهيرية التي طار صيتها بتلر الخطر . بل هذه المواجهة نفسها سوف تسهم ، في طئي . في أن تحدد الفروق بين القصة القصيرة كموضوع للاستبلاك . وكفن . من ناحية ربما وجدت الأولى دوراً ملائماً سوف يفضل لها . في خدمة السينما والتلفزيون والإذاعة (والكثير جداً من القصص - الآن . بأقلام الكبار والصغار على السواء . تكتب بنصف عين . أو بعين جارية مفتوحة - على هذه الخدمة بالتصديد) . ولكن القصة القصيرة المصاغة

ثروت أباطة

٦ - أغلب الأمر تستغرق مني القصة القصيرة جلسة واحدة لا أقوم عنها أو أنتهي من كتابتها إلا أن تكون القصة قصيرة طويلة . وفي في هذا الباب تجارب عديدة . وحسب تستغرق الكتابة من عدة أيام لامتجاوز الأسبوع على أي حال .

٧ - إن كنت قد فطمت ، ولأنك أنني فطمت . إلا أنني لا أستطيع تحديدها لقد أصبح الأمر بالنسبة إلي طبعية .

٨ - لا بد أن يكون لها مغزى . وطالباً تكون معاصرة ولكن المعاصرة ليست حمية ولا أغرضها على أي عمل لي .

٩ - ١٠ - هذا يعوق على الفكرة فهي التي تحدد . إن كانت تحتاج إلى زمان ومكان أم لا تحتاج .

١١ - أعتمد أن مراحل التطور عندى ، في القصة القصيرة أكثر وضوحاً من تطور الرواية بالكتب . وقد ألف كتابان من عبرة النقاد كتابين عن القصة القصيرة في إنشائي ووصل كل منهما إلى هذه النتيجة دون أن يلقى أحدهما بالآخر وطبعاً دون أن يسانى أحدهما هذا السؤال الذى أجيب عليه الآن .

١٢ - السؤال موجه لى .

١٣ - أعتمد أنه سيدهر وإن كنت أعتمد أنه تهر بعض الوقت في معوقات اللامعقول إلا أنه سرعان ما يعرف الطريق وأدرك كتاب القصة القصيرة أن اللامعقول يمكن أن يكون لفكرة قصة أو لبعض قصص - وقد كتبت في هذا الميدان - ولكن لا يمكن أن يكون أساساً لنظرية كاملة بليرها الكتاب في كل إنتاجه . وأعتقد أن القصة القصيرة الآن عرفت طريقها تماماً .

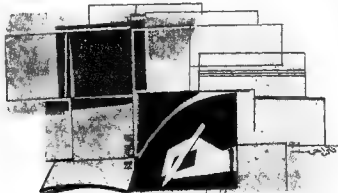
١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال وإنما المؤكد أنه قبل أن أكتب القصة القصيرة قرأت كل ما ظهر من باللغة العربية بغير استثناء وما كان هذا في بداية اشتغالي بالأدب أمراً صعباً لكتاب القصة القصيرة كانوا قلة وإنتاجهم لم يكن طويلاً وأحسب أنني قرأت أيضاً كل ما ترجم من الأدب العالي إلى اللغة العربية أو الإنجليزية .

٢ - كتبت الرواية قبل أن أكتب القصة القصيرة . ثم وجدت أن هناك أفكاراً تصب إلى ذهن لا يصلح لها إلا مجال القصة القصيرة .

٣ - أظن أنني قرأت كل ما كتب في العربية وبعض الكتب التي ظهرت بالإنجليزية .

٤ - لا يرجو في هذا إلا الفكرة التي أريد معالجتها .

٥ - القصة القصيرة لها من خاطرة أو شرعة من حيلة أو دهاء من شعور أما القارئ فلا أعظم . وأما من هو قارئ لفنى الصحافة الأدبية أن يعرف هذا .



جاذبية صدق

ولما أن طبع الموضوع الذى اتناوله يستدعى كونه قصة قصيرة . فلا دخل للموضوع فى ذلك إطلاقاً . إنى أحب القصة القصيرة وقد أنشئت كتابتها وعرفت سر بل أسرار كتابتها وأسلوب طرحها أمام القراء !

٥ - إنى أحذف بعض القصص أن توصل للقارئ . فكل روائى فى موضوع اجتماعى شائع يهتبه أقره . أما عن قارئ لائق أطمح أن يكون حاد الكاء « وإسلاماً » يحسن الكلمة ، يشرح حيرة . يتألم لألمه . ويلجح فرحه . ويحار حيره . ويؤزله أزله !

٦ - قد تستغرق منى كتابة قصة قصيرة يومين أو ثلاثة أيام . وقد تستغرق نصف ساعة . كما حدث لى مع بعض قصصى وسبنا « ليلة يها » - لم أجزم على الجلوس إلى مكتبى حتى لا « يعجز » من الإيحاء . فكان هناك شخصاً كان جل على هذه القصة وتصيرا .. وسلاسلنا .. وبشائنا .. وفرونا .. وبهايتنا .. والله كذبت أسمع الصوت الذى على على هذه القصص من فرط تركيزى على ما بين يدي !

٧ - إنى لأفئس من أحد إطلاقاً أسلوبه فى الكتابة ولا فى التعبير . وذلك لائق لأحد فى نفسى ميراث جليدة ميتكة لاساحتنا . أهدى بها قصصى ! لكني اعترعت أسلوباً لايحه فى كثير من قصصى . وهذا الأسلوب هو : أن يكون عنوان القصة متطراً أولاً لكلمة الجملة الأولى فى القصة ! ومثال ذلك قصتى وهزائنا :

« ومعهم الغلام ... »

... وساد الصمت ! صمت عميق مطلق الخ الخ

ولقمة ديلة يها ... »

ليلة فرح لصحية وسعود !

٨ - إطلاقاً ! إنى أكذب القصة القصيرة على سبيل ! لأرطق بموضوع اجتماعى بعينه إذا لم يزل فى لى ول وسدائى ! إذا لم « أهتد » ، « يوهض » ما ، أو « يوحف » ما ، أو « يهتد » ما ، « لائق لأكتب . هكذا . بكل بساطة . وعندما قامت معركة ١٩٥٦ فى أنطا ليا علينا الإنجليز والفرنسيون واليهود وكانت ابنتى طفلة رضية . غشت قلباً جذاً على بلاننا ، لائق لا أصبح أن أعيش فى بلد آخر إطلاقاً وإن فلول ، ليسب ارتباطى بالأرض وبغفلى التى غل مستقبل هذه الأرض . فقد انهبرت مدافعى فى مجموعة قصصية أدبية وطنية - ليس قصة واحدة بل سبع قصص كلها عن الحركة ! واسم هذه المجموعة « نعال » وهى قصة حب فى الميدان . كشتنا رسالة فى يد امرأة تجسست عليها أسيابها . وقد ماتت تمسكاً ! وعندما انتهت للحركة ، توفقت عن كتابة المزيد من هذه القصص الوطنية الحارة التى تستغنى حية ... بجاشة ... مرفوعة !

٩ - أمثالاً أدخل قراء فى الموضوع - وهذه غير طريقة لكتابة القصة القصيرة ! إننا القصة القصيرة لانتسحل « الأجنحة المسبوقة » ، « والاصراف » ، « الصيرت » ، « الوصف القصير » ، « الحدث » ، « الأحداث » ، « القصة القصيرة » ، « موقف » ، لا « مواقف » ، القصة القصيرة : « شرحة » من الحياة . لا « لحياة كلها » ! وإنى أجول أعمج جذاً بالقصصية . فهى التى سوف تنصرت وفقاً لطبيعتها .. لأعلاها .. لبلانها .. لبلانها الطيبا ... لنشأتنا .. لظروفها الانشائية ! « الشخصية » هى التى ستألف ب « الأحداث » ... هى التى ستصحب « الحدث » .. هى التى ستصحب حولها الحدث ! ولكن رسم الشخصية يجب ألا يأتى مباشرة . بل عن طريق حوار بين التين . أو حدث صغير يكشف عن ميالها تلك الشخصية وعن أمثالها !

١٠ - أسبانيا أعمج بالزمان والمكان وأحدهما يوهض . وأحياناً تكون قصصى عن شعور « إنسانى » لا « دهل » . فلا أجند المكان ولا الزمان . ومثال لى ذلك : جيرة طفلة صغيرة بين حيا ليا وسبنا لأهنا ، وقد قرأ الانفصال والطلاق ! مثال هذه القصة يمكن أن تدور فى أى بلد من بلاد العالم ! كل طفلة - مهما كانت جنسيتها - متشعر بالترق عيه .. بالحرسة عينا .. بالفرحة عينا وهى ترى البيت الذى ضحها طول سن عمرها القليل على وشك الانقار !

١ - قرأت عشرات من كتاب القصة المصرية والعرب والأوروبيين والأمريكان . لكن الذين تأثرت بهم وسمت كتاباتهم شفاف لى ها : « محمود إيمور » ، « بوماسيه » ، « هيمنجواى » ، « برجولة أسلوبية ! فطعت من الأخير أن يكون أسلوبى أنشياً عائلاً خالصاً - أى بعكس « هيمنجواى » ، على طول الخط فإن أسلوب هذا الأديب العملاق تكاد تب عيلك منه راحة تبع وعرق .. ودخان فورة بندقية صيد ! رجولة فى رجولة .. لا يصف السماء .. ولا السحب الوردية ولا النجوم الملائكة - مثل « شاتينيك » ! ترك ذلك الوصف الرقيق للنساء الكاتبات - أنا مثلاً أو أخرى من زميلات الأديبات . لكن « هيمنجواى » لا وألف ! إنه يدخل بقصته من باب ويخرج من باب . وهذا هو أسلوبه القذ فى الكتابة !

٢ - لست أدرى ما الذى لفتنى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ! وجدت لى القدره - ربما - لكتابنا وإجادتها كتابتها بشهادة من قرأ لى ! وشجنى على الاستمرار فى الصنع بكتابة « القصة القصيرة » ، أن كتابى الأول « ملكة الله » ، الذى يقم بين جنبيه عشر قصص قصيرة لى - كتابى الأول هذا حال على الجائزة الأولى لمسابقة القصة فى المجمع القصرى . فى المسابقة السنوية الثقافية التى يلقيها لأديبه العالم العربى كافة !

٣ - لا . لم أقرأ شيئاً إطلاقاً عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . إن الأديب أو بالأخص كاتب القصة القصيرة . إما أن يولد موهوباً أو ليس موهوباً ! لا وسط فى هذا الأمر . الموهبة هى التى تولى إليه بالادة - أى بالقصة وحدتها التى تدور حول الكاتبة فى حكمة ولقاة ، والموهبة هى التى تولى إلى الأديب بالكلام لنفسه الذى يعبر به عن القصة التى بين يديه ! الموهبة الموهبة - أولاً وأخيراً !

٤ - أنا لم أغير إطار القصة القصيرة دون طيرة لفتنيها على يدور بين حنايا ولى . بل لعل القصة القصيرة هى التى اختارنى ! إنى أجند منة وأية منة فى كتابة القصة القصيرة . لأنى أصعب مائة مرة من كتابة الرواية الطويلة ! فقد كتبت أنا الرواية الطويلة وكتبت أناهم وأصحو وأواصل كتابة روايتى الطويلة هذه وأصحا « نكتة الأرض » « صابرين » - أى كنت على راحتى . أكذب والفكر واستريح وأكل وأشرب ثم أكذب ثانية !

أما كتابة القصة القصيرة فلا تتحمل هذا كله ! القصة القصيرة بين يدى لى .. وعلايتى .. وبحورى .. وبحورى ورواها يوماً أو أكثر .. أو ليلة أو أكثر بلا راحة . بلا نوم . بلا طعام ! إنها تستغنى حية لياض بين يدى .. تحت من لى ! فلا أتركها حائياً حتى تم وتنتهى ما يوجه إليه قلبى وعقلى معاً ! حينئذ وحيداً فقط .. أستريح !

أما أننى قد اعترتني لأن إمكانية ندرها أسهل فهو أمر لم يضطر على بال إطلاقاً !

وجيرى لإراد. وأحمد مطهر. والمقاد. إلخ. واسم الكتاب : « صور حية، ومع ذلك أجعل أعود - ودائما أعود - إلى حطلي الأول الأصل . حقل
كتابة القصة القصيرة !

أما لماذا أدل بدوى في حقل آخر غير حقل القصة القصيرة ، فذلك لأنني كنت أشعر برغبة شديدة في كتابة ما كتبت ! أريد أن أكتب مسرحية ، فأكتبها سافرت وطلت ببلاد العالم وأريد أن أشرك قرأت متعة التبول في بلاد الله الواسعة . فأكتب كتاباً عن أدب الرحلات ! وقد توجهت إلى كتابة الرواية الطويلة للأطفال بسبب ابني الوحيدة عندما كانت طفلة صغيرة . فقد طلبت مني ذات ليلة وأنا أدخلها إلى فراشها لتنام . طلبت مني أن أروي لها حكاية قبل النوم ! فرددت ورففت أن أقص عليها ما كانت المجازات تقصه علينا ونحن في مثل سننا من حكايات من « الخيال العول » ، وأتينا العولة ، وست الحسن والجمال والسنار أو « الساحر الرحيب » الخ الخ . ففوت أن أكتب قصة خاصة . فكان أن كتبت أول رواية طويلة في للأطفال بعنوان « بين الأبطال »

أما كتاباتي الثاني للأطفال ابن التبل فقد اخترت له موضوع الساعة وهو : المعركة من الريف ! وروايتي الثالثة للأطفال بعنوان القلب الذي .

١٣ - إنني أرى أن المستقبل للقصة القصيرة ! فإن الوقت القليل الموزع النادر لا يذيع للإنسان فرصة للكتابة الطويلة ! ومع ذلك فإن كل إنسان يهده أن يتم بما يطور حوله من أحداث في بلدته وفي بلاد العالم ! فالقصة القصيرة بمثابة خبر قصير . لذلك هي مرغوبة ومطلوبة . وسوف تفتح لها أبواب النشر دائما وفي كل آن !

١١ - نعم ! أشعر أني قد تفتقرت في كتابتي للقصة القصيرة . وذلك عن طريق إحياء الموضوع الذي أتاوله في كتابتي . فمتدا بدأت الكتابة . كنت أتمم أحيانا شبيداً ، بالحدث ، الذي تدور حوله قصتي وأزعره بالجميل الرثانة الحزونة ذات الكلمات العازلة في الكلاسيكية والصعق في اللغة ! أما الآن فإنني أختار أبسط الكلمات وأقربها إلى اللغة الطبيعية المتداولة - عادية في الحوار !

وبدل اهتمامي بالحدث ، أهتم بالمواقف والاشعار الجذابة الصعبة التي تحدد تصرفات الشخصية الرئيسية في قصتي ونظرتي وتعاملها مع بقية شخصيات القصة ! قد يكون الحدث .. كما في قصتي .. « الرجل الذي فجأة » . زاحته عنه ، - في قصتي هذه ثلاثون صفحة عن أعماق المظلة - ثم سفر واحد عن « الحدث » وهو رفضها الخروج للعشاء مع زوجها ! وهي قصة قصيرة كاملة متكاملة ومقننة للغاية !

١٢ - إنني لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة . ولا أحسبني سوف أنصرف عنها إطلاقاً وإن شاء الله ! فهي متعة فكرية وعقلية لا أستطيع بها . ولا ينبغي في حينها حيالي ! ومع ذلك فقد كتبت الرواية الطويلة ، و٦ روايات طويلة للأطفال ، و٦ كتب حارة عن « ديورنواج » لأحيانا الشعبية ، ومسرحيتين اجتماعيتين « سكان العارة » وليت الشباب ، وقد مثلتها الفرقة القومية عام ١٩٧٧ كما كتبت ٣ كتب من أدب الرحلات وهم : في بلاد الدماء الحارة (آسيا) وأفريقيا وأنا في جزيرة الإنجليز . كما كتبت كتاباً بأكملة عن لقائات وفراصة لشخصيات عربية مثيابة مثل : لعل السيد ، توفيق الحكيم ، الدكتور محمد حسين هيكل . محمد عبد الوهاب . أم كلثوم . منيرة المهدية (قبل وفاتها) وصالح عبد الحلي (قبل وفاته)

جميل عطية إبراهيم

لا يسعني إلا كإكمال الحدث فانوقت وكلها لا تزيد عن صفحة واحدة بالنسبة لكل محاولة . ولكنني كنت أشعر بحاجة حقيقية في هذه السن المبكرة في الجلوس ومحاولة الكتابة والبحث عن عنوان

وقبل من ١٨ تمكنت من كتابة عدد من القصص وأرسلت إحداها إلى صحيفة نظميها الإذاعة البريطانية (راديو الشرق الأدنى على ما أعتقد) وكتبت في حوال الرابعة عشرة من العمر . وقد أرسلتني من وراء أبي وكتبت قد قرأت عن هذه السابقة - في ذلك الحين لم تكن عنتك مليداً - وكانت صدمتي كبيرة عندما أعيدت القصة لي في خطاب على عنواني وقد تكلم المذيع المذيع بصريح العبد من الأخطاء الإملائية بالمثل الرصاص مع كلمة تشجيع وقيمة وقد أخذت صغر سن

وكان اسم يوسف الشاروي يردد في العائلة مقرونا باسم الكاتب . وذلك لمعولة عائلية بعض أفراد أسرته . وقد فعلني ذلك فيما أعتقد إلى محاولة تقليده في الكتابة وذلك قبل أن أعرف إلى كتاباته أو شخصه .

أما القصة القصيرة كشكل في فأعتقد أنني تعرفت عليها في مرحلة تالية من عائل الصحت والتعودات التي كانت يعدها الدكتور مندور وكذلك في لدة الأستاذ نجيب محفوظ التي كانت يطمعها في كازينو الأوبرا فهناك استمعت إلى أسئلة ونقاد كثيرين مثل الدكتور عبد القادر الفط وفؤاد دويارة وشباب وأدعيني في القيد مثل صبرى حليط وطاش شكري وجبال كان في مراحل إعداد الرسائل الجامعية مثل الدكتور عبد المحسن طه بدر .

ومن هؤلاء - حيث إنني من عريري كلية التجارة - تعرفت على القصة كشكل في ورحت أن القلم علم واسع له أصول وقواعد وبدأت أتابع ما يكتب وأحل كل قصة وفقا لقواعد صارمة تقصد متعة القراء في محاولة فهم أسرار هذا الفن ول هذه التدوة تعرفت إلى الناقد أنور السادوي وكتاباته .

وبدأت في قراءة نقد القصة القصيرة بالإضافة إلى متابعة قراءة القصص المنشور وفي المنشور وقد تطلعت معررفي ببعض القصص

٣ - فلت بالإجابة عن هذا السؤال فيما سبق ذكره .

١ - قرأت العديد من القصص المترجم في صباي والمنشور في الدوريات الخفيفة الصادرة في مصر في الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٤٨ . في البداية كانت الأسماء الأجنبية لا تلقى بلدي ثم بدأت أعرف في أسيما يهتيا مثل جيوكي وهاردي وموريسان وتشيكوف ثم قرأت قصصا متفرقة بالآزلي وتموز وعصود كامل الخاسي . وذلك قبل تعرفي على قصص يوسف الشاروي ثم يوسف إدريس فيما بعد . وأعتقد أن الأخير قد أثر في وجداني كثيرا على الرغم من أنني لم أحاول تقليده مطلقا . وبعد أن قطعت شوطا كبيرا في الكتابة تعرفت إلى قصص يحيى حقي .

وأعتقد أن قرأتني في القصة القصيرة كانت تحكما الصلقة البحتة وليس الاختيار أو المفاضلة . في صباي وجدت في منزلنا - لأسباب أجعلها حتى الآن - مجموعات ضخمة مجلدة من معظم الدوريات الصادرة في سنوات سابقة على مولدي كثيرا . وعندما أصبح في مغلوري شراء الصحف بصفة منتظمة في منتصف الخمسينيات وقلها بقليل تعرفت على أسماء أخرى مثل محمود البدوي الذي أحبه كثيرا في سنوات دراستي المتأخرة .

٢ - بدأت الكتابة في مرحلة مبكرة جدا من العمر وتزوج في العاشرة . وكانت المحاولات حارة عن مواقف أو خواطر غير متكاملة أو محاولات لوصف مشاعري . ولكن لفتي كانت لا تسعني بالوصف فانوقت . وكذلك حيالي كان

لأنها صاحب عقلية متعقبة ترصد التزييد والتناقص كما أتت أرضها المرافقات وأسمى دائما إلى محمد لعلى لحديدا فاطما ، وهذا يعني أنني أفشى في لثوني اللغوية الفعيرة عن الكلمة المناسبة لكل موقف ، حيث إن الكلمة أيضا لها جرس وبشكل كتابة ووقع في داخل الجملة وتأثير على ما يسبقها وما يليق بها . فالجملة ليست عدة كلمات موصولة ولكنها تسجح سحر من لسجج الفصاحة كلها وبجزء من السبيل العام للفصاحة .

وهذه المشكلة ترداد تعقيدا من سنة إلى أخرى فبعد أن كانت لاصرة على قواعد اللغة أصبحت متعلقة بمجرى فني المراسيل والتشكيل . فتدلى الأبحاث الصغيرة وتوزيع الفقرات والتأثير والتضارب والتلاقق في المطبوعة الموسيقية ذات ، القروم يحرص على أن أختار الكلمات وأدقق في مواضعها أيضا ولغا حسني كونه على مدى سنوات طويلة . ألويتها لدراسة فني المراسيل والتشكيل . فالمرحلة والفتال والأولان والتوازنات والسكون والإيقاعات كلها قيم فنية أصبحت لصيقة بجسمي الفني وأسمى إلى تحفيظيها .

وكما قلت إن الصعوبة عندى تكمن في العصور المعرفي والطموحات الفنية وكيفية إضمار القوة اللغوية القليلة لتحقيق هذه الطموحات . وقد سهل على تبديل هذه الخطايل من الكتاب العائليين هيجوري ومن الأسماء المبدعين المعبرين القاص إبراهيم أصلان . فهيجوري أسلوبه بسيط مبدع محالو من التطبيق كاستلوب الطرافات ولكنه فني جدا . وكذلك إبراهيم إسماعيل يعقد بضع كلمات عادية جدا في عقد بضع عليها لراء .

٧ - نم .

بعد سنوات طويلة من الكتابة والمحاولة أصبحت قادرا على اختيار الشكل العام للقصة بعد محاولة واحدة أو محاولتين . واهيار القصير الذي أسرويسه . كما أتت بالنسبة للقصص أصبحت أقدر على اختيار النسخة التي تبدأ عندها القصة في المحاولة الأولى أو الثانية للكلمة والاقتصاد في التصيل في الجزيئات الصغيرة وإعادة صياغة الجمل والمخاروط المناسبة وقد يستغرق ذلك عدة أشهر .

كما أتت أقصد أنني أصبحت على وهي كامل باللمحة التي يتبنى عندها التصيل . وعندئذ تكون القصة معدة للنشر وعادة لا أراجع إليها بعد ذلك .

٨ - سبقت الإجابة على هذا السؤال بالتصيل فيما سبق ذكره .

٩ - نتيجة اهتمامي بالدرجة الأولى بالجور العام للوحة . وأقصد أنني أريد تصوير الجور العام ، المراد ، أكثر من هنا الشخصية كما أن ما أفرسه من أحداث في غاية الأهمية لا يميز بجذوة رامة . لها أكتبه بلسن بقصر القلوي ، ولا يستطيع إعادة حكيه أو تلخيصه لأد غير قابل لذلك أصلا .

١٠ - غالبا أعينها في أسطر قليلة .

١١ - نم .

مرحلة كاملة من الكتابة إن تشر لأنها لا تشكل في قيمة ذات وهي مرحلة دراسة هذا الفن . ثم مرحلة كاملة نشرت في مجموعة ، الحفاد بليق بالأسبحة . . وقد كتبت في السنوات القليلة السابقة على نكسة ٩٧ وبهذه . وهي مرحلة الرصد والرصد والتعريف والتأمل . ثم مرحلة أخرى لم تشر معظم قصصها حتى الآن يستطيع بمواجهة الأحداث وتعبيرها كليات أو سمات لتغير مقياس القلم القامد السائد والبلاط عن حرية الانسان برة . وكذلك مواجهة سبب الزمان المسط على الرقاب . ومواجهة نظم الإنتاج التي تزيد من وحشية الإنسان والبحث عن النظم التي قد تزيد من إنسانية الإنسان .

١٢ - لا أقصد أنني تعصرت عن القصة القصيرة .

١٣ - هذا النوع الأدبي مستقل له الصدرة بانتشار الطبع في العالم الثالث بالنسبة لبقية الفنون الأدبية الأخرى

٤ - التمت في سن مبكرة جدا بأنني لاص ، وقد حاولت كتابة المسرحية كثيرا ولكنني كنت لا أحرز تقدما فيها كما أتت أحسن رياضة ومهنية عند كتابة القصة القصيرة ، والمسرحية مطالها في ذلك مثل كتابة الشعر عندى حاولت ووقفت بعد أسطر لثلال .

وأعتقد أن ذلك يرجع إلى عوامل متشابكة ومعقدة تحدد الدوافع الإبداعية عندى . فإني طوال سنوات صباه وشبابي الأول كنت أقتر من فكرة الصراع والبساطة والتحول والكشف والتعبير وأميل الى التامل الساكن اللطيل لوقوف معين ولهذا كنت وجدانيا ولفيا أبعد عن عالم المسرح وسعره .

ولهذا الأسباب أيضا وبعد أن تركت الحياة ربما أعود إلى كتابة المسرحية بمجوار القصة القصيرة . فقد أدركت في سن الأربعين - وبالمثل ما أدركت - أن الانسان هو الوحش الأول في هذا الكون . وأن نظم الإنتاج هي التي تحدد مقياس القيم لهذا الوحش الكاسر الذي هو الإنسان . كما أتت أدركت أن كراهيتي للصراع لن تخلف جدل في هذا العالم . والتخلص من أوهام نصيب الأفكار الرومانتيكية والمثاليات المبترعة واجب مقدس في البحث عن الحقيقة . وأعتقد أن من يتنكس - عقليا وجدانيا ولفيا - ذلك يلعب في عالم المسرح أما من يرفض ذلك ولغا لأي مسوى يقرب من عالم القصة . وإن كان ذلك لا يعني أن القاص أيضا قد يتنكس ذلك ويكتب القصة . ولكنني أعتقد أنه في هذه الحالة تكون قصصه ملتبسة بلقي الحياة المضطرب وهذا ما لا أنيل إليه بطبعي فيما سبق من سنوات .

إمكانية النشر لاأرد على ذهني عند الكتابة ولا توجهني إلى اختيار الإطار الفني .

٥ - القصة القصيرة عندى تنفد في تجربة الوحش الكاسر وكشف مقياس القم وعقليته . وفي البداية كان ذلك عن طريق التامل والرصد لمواقف جوية . رحاها عن طريق قطع الصراع إلى الأمام بالنسبة لمواقف متكاملة خاصة بالبيئة العامة لنظام العام أو النظام الإنتاجي . وذلك كي تزيد من إنسانية الإنسان . وكى يتسع بحجرة أكثر . وبهذا أكثر رحابة واتساعا . ولكني تزيد إبداعاته ومخالجاته عاله الدلائل والمخارجي .

٦ - من أسرع إلى عدة أشهر ويترن أن أنهى قصة في يوم أو عدة أيام .

كنت في سنوات الكتابة الأولى أواجه العديد من لشكلات لطفة . وبعضها كان يتلاق بطريقة عرض الأحداث والشخصيات . وكنت أعيد كتابة كل قصة على عدة أوجه . تارة على لسان العالاب وتارة على لسان مخاطب للقلوي مستشيرة وبات نظر وعلق وبسخر وتارة بطريقة محايدة تماما . هذا من حيث الشكل العام للقصة . أما اختيار اللغة المناسبة والصياغة واهيار الكلمات فدائما كانت توجهني صعوبات تتصل بقصور قدراتي اللغوية من تحفيظ . طموحات الفنية والتعبية والبهجية . فأدرك أوجه القصور مثلا تتصل في أن مفرداتي اللغوية قليلة جدا . ولا تتسدى أنني كلمة وهي بذلك لا تتسدى مفردات صني في المراحل الأولى من تعليمه وهذا المنظر اللغوي - الذي له أسبابه الكثيرة التي أدركها جيدا - يعد من القصور على الإنشاء عندى . وفي بعض الأحيان أبهت نفسي بقاء عن كلمة للتعبير عن حالة معينة . وما بعد التشكك أبدأ من الكلمات التي أعرفها لا تأتي دائما في اللحظة التي أحتاجها فيها . وربما أكتب الجملة وأتركها للكلمة أو كلمتين أعرفها ولا تسحق الذاكرة يا وعلى الرغم من أنني أكتبها قبل الانتهاء من الصلعة غير أن عدم التعلق هذا يجل صعوبة ما . صعوبة أخرى تتصل في عدم السيطرة على قواعد اللغة في بعض المواقف . وقد يدفعني ذلك إلى إعادة تركيب الجملة بطريقة أخرى تجد على الخرج وهذا يعني أنني أصحي بعض ما أزيد لأنني لا أقدر على تحفيظ .

هذه هي بعض نواصي القصور . وقد يكون مرجعها - كما يقول القلويون - إن اسلف ، اللغة أو تعلم اللغات محدود عندى . أو لعدم الرجوع إلى كتب التراث في سنوات الصبا وعدم تعلم الرجوع إلى القواميس إلا في سنوات متأخرة . وقد تكون هذه بعض الأسباب وطبيعا . ولكن محور المشكلة أن طموحاتي الفنية متعددة .

خيري شلبي

مع مشاكل الأطفال وطوليت بالصبر عنها في مقام أو شكوا، وشرعت أسوها من مقام مباشرة إلى قصص فنية. ولكنني كنت مفتونا بالشعر في أحوال، وكان التنازل بالشعر مشقة سحر القرآن المأخوذ في عويسفاه العلمية ومعانيه الدسمة. فلما نظرت فيما قرأت وجدته أبعد ما يكون عما من القصص بجملتها المعروف، كذلك لم يكن شعرا صريحا، إنما جاءت نوحا كالتراجم كالمسلمات كالأيات، وكنت أبحث فيها عن الأفكار التي أردت التعبير عنها، فلا أبجد إلا أصداء بعيدة لا علاقة لها بما كتب. واكتشفت بعد ذلك أن السبب هو شدة احتفادي للمرحلة الكتابية، إذ أحبطها بظلال غريبة وأبغزل وحسني في مكان ناء وأروح أرق من أحاسيس بجاه كل الأشياء، وأدعل نفسي في إهاب نفسي صوفي، وفي العادة لم أكن أرضي عن مضمون ما كتبت وإن كنت أستعجب صوفي فيه.

وقد حدث أن أنزلتني فلهجت كتابيا لأحد اخواني المطفين في مدينة، فإني، يدعي «عجب نصيب»، كان يورى الأدب والفصح القصيرة، فلما أطلعت على كتابه قرأها وإعجابا وقال: لماذا لا تكتب مثلا تتكلم؟ قلت لا أستطيع. قال: جرب. وظللت أجرب دون جدوى، إلى أن التفت بصدني يدعي «بكر رشوان» بكبرى بأعوام وكان يصغر للباس الأديب قدم فصلا ويكتب القصص القصيرة، فزودني بأكبر نصيحة. لا تجلس تكتب جامدا فمعدا، أقول على الكتابة لذلك سلبت عشرة طاقوة، وإبدأ بكتابة مذكرات نارية في الموضوع الذي تترى كتابته قصة. فبجيت مرة أكتب هذه المذكرات لإذني في أساب مع المذكرات في سورة وليوك وإذا بهذه المذكرات تصحب. بعد مديلات ظليمة جدتي قصص الأولى التي نشرتها في جريدة المساء ونصحت الصفت الإلبلبية، ولما كتب بجمته على نلقه زملائ طلاب معهد المعلمين العام في دميتور بعنوان «المأساة الخالدة». وكان بالقول مأساة، إذ إني بسببه فطفت في امتحان البترول.

٣ - منذ وقت مبكر قرأت حيلة لأحد الأدياء لا يصغر اسمه الآن يقول: الرأ النصوص نفسها لألئك تنظم منها أضعاف أضعاف ماصله من النبرات التقنية أو النظرية. وهذا فقد قرأت قصصا لا حصر لها لكتاب في كافة أنحاء العالم من الذين صموا اللغة العربية. ومع ذلك فقد قرأت دراسات وكتب كثيرة تبحث في فن القصص. ولكن ذاكرني لا تحط إلا بالقليل منها هو على التصديق ما أترفي من بين ما قرأت. الأكرم ملاك الكتاب المذكور شكرني حيا من القصص القصيرة في مصر، والرسائل المبادلة بين جوري وشيكوف، وكتاب صور أمية لجوري، وكتاب في الظلال المصرية شعوم العالم وعبد العظيم أنيس، وكتاب واقعية بلا صفا لجارودي والتعليق فسهل عن كلكا، وكتاب فن القصص القصيرة لرشاد ردي، وفجر القصص القصيرة ليحيى علي، وثلاث كتب شهيرة عن فركار وآثر من هينجرو والاث من ديسوكسكي... إلخ. وكان من الممكن الصبر على مكتبي الخاصة أسدكدها مشغرت كالتسبي التي قرأتها في فن القصص ولكنني فطنت أن أدرك نفسي للظلال ولها وبلا بالقل. ولكنني لأبد أن أعرف هنا أنني قد أسعدت ثلاثة كيرة جداً من دراسات نظرية لكل من المذكور عمنه مندور والمذكور لويس عري ورجاء القاش وإبراهيم فصي وحسين مروة وأثير الجماري وعلى الزمي وهادي القادر القاط. وربما كان أهم كتاب أدته فن حربية فن القصص القصيرة هو كتاب «الشفرة للجساسة» لالساد عجي التي كبة لا تحن البين كنا شيانا في ذلك الوقت.

٤ - لتتحن القصص القصيرة أي نم. وإن كنت أكتب الرواية والدراسة التقنية والأدبية والظلال القصيرة بل وأكتب المسرحية الغنائية أيضا. لكنني أرى أن القصص القصيرة من ملازم المزاج المصري تماما، والشعب المصري لاص من الدرجة الأولى. وقد كنت في ذلك في دراسة مبدئية فلت بكتابتها منذ سنوات بعيدة بعنوان «طبيعة الحكى في لغة الطامة». اكتشفت فيها أن عامة الشعب المصري تنطق لفترة على الحكى أرق بكثير جدا من فترة الكتابة الضيقين. وتصل هذه الفترة البصرية بأعلى مظهرها في ازدهار الكلمة المصرية. إن القاص المصري إذا نجح في أن تكون قصة برواء الكلمة وسرعتها وكلفتها وشدة عملها يصبح كتابا

١ - قول التناقل بالمروسة تعلمت القراءة والكتابة في كتاب القرية، الذي تسألت للذهب إليه بعد عروجنا يوريا من المدرسة. وكان لأحد الأقارب وكان يلاذ به يراده شاربو الحاش لساعات طويلة، وكنت أقرأ ثم في كتاب أنت ليته وليلة وسيرة عترة والسيرة الملالية. وأول كتاب قصته لفت نظري هو مؤلف ألف ليلة وليلة. وأول كتاب قصة قصيرة شدة انتباهي هو صديق من بلدنا يدعي «إسحاق لفلانة» كان طالبا في شهادة الطالفة بطنطا، وكان يكتب القصص القصيرة ويرسها له زميله أحمد إبراهيم حجازي رسام الكاريكاتير الشهير الآن. حضرت أديام قراءة القصص التي تنشرها جريدة المصري لسند مكارى وعبد الرحمن الحيسى، ثم توسعت دائرة معارف القصصية لاكتشفت محمود كامل الغامى وإحسان عبد القدوس ومحمود البديوي وأمين يوسف فرباب ويوسف السباعي.

وعندما التحقت بالمدينة طالبا بمعهد المعلمين العام وقع في يدي ثلاثة أعداد من مجلة «الغد»، قرأت فيها قصص ليوست إدريس وصالح حافظ وعبد صديق وزكريا الحجازي. ثم قرأت مجموعة اسمها «السماء السوداء» لشمس الجبلى ومجموعة أخرى له بعنوان «سنة ورضوان» فأدركت أن كتاب القصص ليس مطالبا صاعقا أجواء وأحداث وتمازج شخصية من عياله. لكن قصة «أبو سيد» ليوست إدريس رسعت في وجداني، إلى أن أسمنتت إذني حديثا المذكورة شهر القاري تعرض فيه مجموعة قصصية ليوست إدريس بعنوان «أرضس لاني»، فاشترينا وقرأنا فطقت كتابي وهيرت كل مغربي اللذان عن القصص. كان صوتا أعرفه وأشعر بكل ما في أعماقه من نبرات. وظلوه وحده عطف القصص وأصبحت من ماضي نشاطها في كل مكان تصل إلى قلري على الناحية، وقد عشت يوسف حتى إنني لم أقرأ تليفون بعده عمل إلى أن تشيكون يلفده. وكانت هوائيا أن أقرأ قصص حلين الكاتين بصوت عالو وليلة فلقه كائن مؤلفها الأصل.

٢ - كنت أصمل في الإجازة الصيفية مع «الأفكار الشيلة» في رسة محمد علي بك الشيخ، وكنت أكتب الشكاري للأطفال والمطبات اللزيم، وقد لبثت من المدة لمر رديا إلى أن أجهلهم يتسرعون أن الكلام الذي أريد قراءته عليهم هو نفسه ماأفروه علي، إذ إني كنت أكتب بالقصة أجرب فيها ما نلتف من الكتب الأدبية من عبارات وجمل أسلوبية مضبوكة، فكثفوا ريجعوني، ويعيدون نصير مقالوه مقي وثلاث روياء، وأعيد كتابته مقي وثلاث روياء، أحوال في كل مرة أن أقرب من الإسهلة بالظلال البحرية التي غمضا كتابتهم الظلالية. حل أن لئالسة أن تكن مشكلة التعبير وحدها، بل كانت أيضا مشكلة الاختصار، ذلك أن كل من حرفهم من الأفكار والملاحين كانت هم مقام لدى الحكومة حتى أن أكتبها لإسهال إلى لسكون أو جريدة للمصري وتنشرها، وكنا موافين أن أي مسكون يتلقى الظلاله سرف يوريا إذا كانت أكثر من صفحة، وصوف يقرأها بالتأكيد إذا كانت أقل من صفحة. فكيف أصحت في نصت صحيفة على الأكثر مظلمة مشفرة يوريا الفلاح في ماضي على الأكل؟ العجيب أنه بعد أن يشكها يقبظ لئلا: كلمة ورة عظاما، ولم أكن أستطيع لتفليس عليهم أو عداهم لآثي ساعطاب بأن أسمهم ما كتبت.

وهل هذا إن قصص يوسف إدريس وشيكوف عايطت في نفس مشكلة تعرها، حيث أيلفت في نفسي الإسهلة والظلال والقصر القصصية التي عشنا

عالميا يحق. الكتبة المصرية تحمل قدرًا عظيمًا من الموهبة القصصية الفطرية التي تقوم - بقدرة لفة فريدة - بتلخيص المواقف الكبيرة والنتائج الأكبر في عبارات أو كتابات ممتدة حافلة بالمفارقات. ولتأمل في حديث العامة اليوم عنده حديثا قصصا بالبلدية، فمن عادة لا تصدح بشكل مباشر، ولكن فقرة من الزمن تدع بين العامة هجرات ومعضلات يستخدمنها كالتزوير الفنية المبررة دون دخول في التفاصيل التي لا يجيبها القاص المصري أبدا ولا يتورع عن أن يتزكك بظلمة إذا أطلقت الحديث معه قائلا لك: إلت حتمكي في قصة حياتك؟ وأنت تلاحظ وإن رأيتهم عند استجابتها تقول كثيرا أن عدم فهمنا: إتهم يتكلمون «بالسم». وتلاحظ أيضا أن الرجل حين يريد أن يقترع منك جنبا لفته لا يقول لك: «هات جنبه سلف»، إنما هو، غالبا، يذلل حكاية سريعة. لابد أن يجيبك ذلك كيف أنه ذهب ليقص فلم يلحق الصفراء، أو كيف أنه ضرب يده في جيبه فذكر أنه من الغفلة، أو كيف أنه أصابه كذا... الخ، حكاية مؤداهة أنه في حاجة إلى مساعدتك إن استطعت. أنت أيضا لا تصطر بشكل مباشر،

لابد أن تولفت حذوة سريعة ترد يا، كأن تزعم أنك فوجئت بالبرية عبرة فقصصنا، أو فوجئت بأنك مغالب بكذا فقصته، أو حل الأقل تحكي له طرما من أزمنة الخالدة... الخ. تأمل رجلا يحكي لك مشورا قصته ليصل إليك، تأمل طريقة في الحكمي وكيف تحلل بالإمكانات الفنية المائلة، يقول لك مثلا: «رحت لصاحبا أعطيت الدين إلى عليه... ما عفرش يلفصس... زلته... يلالان هات إلى عليه... مليش... طارضي هات إلى عليه... مليش... هات مليش... هات مليش... رحت وأخذه روسية في دماغه، انظر إلى الحكمة في تكرار عبارة هات مليش، رحت كيف أنه خصص بنا مقابلة كاملة أختكت عن عشرات التفاصيل المملة!

وإذا كان البعض يقول إن القصة القصيرة ازدهرت في الغرب نتيجة لسرعة إنتاج العصر وسيطرة الآلة المتحركة، فإزاري عندي أن القصة القصيرة يجب أن تزدهر في مصر لأنها أشد القرون تروا مع طبيعة القاص المصري وتكونته النسي ومزاجه. وأظن أنني في محاولة المائلة لكاتب القصة القصيرة أحاول تقليد هذه الطبيعة واستشفاف هذا المزاج.

٥ - القصة القصيرة عندي هي التفرغ السريع الذي أرسله إلى أعلى وعشرون الذين ربما جاؤوا في نفس المسكن، وربما فصلني عنهم آلاف الأميال والمراصع والخروقات الجغرافية. الخلف منها إعادة التواصل بين بعضهم عبر عشرات الخوازيج الفنية، والرواية والجغرافية. هي عندي كالرواية مع منها الإنسان على أنه الإنسان ليحمل معاناته وهمومه. إنها كتابات القلب دليل على أن الجسد الإنساني لا يزال حيا. وهي أيضا كلمة فكرة أو فكرة كلمة قد أصغى بها للأخمين أو أسطنى بها الآخرين.

وأفترض أن قرأت أولئك الذين لا يزالون يمجدون قيمة العمل والمطاعة الإنسانية في سبيل الصعود إلى أعلى مراتب الرقي الإنساني. هم أولئك الذين لا يزالون يمجدون أسلاما مخلقة، الذين لم يتفصلوا بعد عن مشاعر الأخلية، أما أولئك الذين جرحتهم قنوتات الكتب السريع وطرغوا لشهيم الشخصية الرخيصة المولقة فإنه لا حوار بيني وبينهم. وليس غنة من قناطر توصيل بين مشاعرنا. وإزاري على الحنيد هو ذلك المواطن الذي لا تتصلص طموحاته الشخصية عن طموحات الوطن.

٦ - بعض القصص كتبها في جلسة واحدة قد تمتد إلى خمس ساعات متواصلة أكون فيها كالأولع تحت سيطرة عنصر يلهي بقلعه عا حوله. وهذه عادة أهل القصص التي أكتب ولها نادرة. وبعض القصص القصيرة أكتبها في شهر وربما أكثر. وهناك قصص بدأتها منذ نيف وخشرين عاما في قريتي ثم أتممتها في الأيام الأخيرة فلم تزد عن صبح صفحات. وهناك قصص أكتب فيها طويلا ثم نصل إلى طريق مسدود فأتركها يائسا، وبعد فترتها سنوات أعود إليها صفة

ورغم أنني أفضّل بالمصادفة وأعرض للمرة الكتابة الصحفية بشكل متواصل إلا أن الكتابة الفنية لا تزال ترحلني ولوحني عند حدى، كائن سأسجل على كاهلي مسؤولية الحكم في قضية البشر أجمعين. وكثيرا ما تمر في فترات من الحجب أحس خلالاتي لا صلة في صلة إلى أحياديهم ومشاكلهم الفنية، أو إلى لقاء الأساتذة من الكتاب وأصبح مجبرا إلى أحياديهم ومشاكلهم الفنية، أو أجود لراثة أنماك فنك ميتة أضعها دائما بغير الروايات مثل أعمال هيومان مايكل، ديستوفسكي، جينسنواي، كالكلا، فركار، شيلكوف، إدريس، شاكور، السباب، أمل نفل، فؤاد حداد، وغيرهم من أصدقائهم كتابا قرأت المخلص.

هكذا ، إن الزمان والمكان يتحدان وحدهما دون وهي من . وكثيراً ما أرى القصة بعد كتابتها قد حدثت بنفسها زماناً ومكاناً من خلال ملاحظتي النفسية والاجتماعية والبيئية ، والقصّة التي لا أرى فيها نصيباً للزمان أو المكان يكون ذلك بعض عناصرها الفنية ، بمعنى أن يكون من طموحاتي الفنية عدم تحديد الزمان أو المكان .

١١ - ثم أرى أنني لم أُنجزت حتى الآن من قصص قصيرة قد مررت بعدة مراحل من التطور ، فلم تعد القصّة عندي معادلاً موضوعياً للواقع بل أصبحت معادلاً لها .. للعلم . والقصص التي كتبها في السنوات الأخيرة كانت تأخذ طابعها من الواقع وتفتح بها خزاناً مبهجة من الذاكرة الحسية للإنسان باعتبارها أصديق من الذاكرة الروائية وأفضل وأصدق في التأثير .

١٢ - الواقع أنني لم أنصرف عن الكتابة القصصية وإن كنت أكتب الرواية الطويلة . فقد انتبعت من كتابة روايتي 'الراهب' وفتح في خيالاتي صفحة بعنوان (الظلال) كشفت فيها عن أحد العوالم المحصورة في مجتمعات وأرض به عالم انحدارت والسياسة معاً . مثلاً كشفت في روايتي 'السنيرة' ، و 'الأرض' ، عن عالم عال التزاويل وكيف ينضج بالمشكلة الإنسانية والوضع الإنساني كله . ومثلاً كشفت في رواية 'اللب عراج الحليمة' عن تجربة المثقف المحيط الذي يحمل أوزار غيره في جميع مقل متخبط . وقد مارست كتابة الرواية في أوائل السبعينات ويرجعني بها الرواية لراه التجربة الإنسانية التي عشتها في سنوات الحليمة فوق الثاني بهذا الفن نفسه من خلال تعرفي مبكراً على ألف ليله وليلة والسير الشعبية .

١٣ - أرى أن مستقبل القصص القصيرة في مصر ينسحب من فترة ازدهار قادمة ربما وصلت هذه الفن إلى ذرى عالية جداً رغم ما يقدر على السطح من ركود عام . لكنني ألقى جواباً صغيراً تعرضي على 'إنتاجها القصصية' فأجبت بإسساساً عظيماً بالشخصية العربية والمزاج المصري . كما أجد فيه استعادة هائلة من منجزات الأجيال القاصّة الماضية . غير أن ازدهار هذا الفن في السنوات المقبلة مرهون بحركة النشر واهتزاز الثقافة وبروجه عام .

٨ - لا أؤمن عادة بما سمعته للزنى : إنما القصّة القصيرة بالنسبة لي كتابان حتى يترقّ وتجلسي فأحاول نسجه ، لكنني حين أكتب أحس كأن بداخل مفلاحة تتساقط عليها جزئيات من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه كصبيات الحميم تنطفئ فوق فلافلا وتخرج صاخبة مطبقة ، والفرق بين قصص القصيرة وبين الواقع يشبه الفرق بين الحميم والأخضر والحمض المثل تستطيع أن تأكله وتستهضمه . والواقع أنني في حالة عدم تصالح دائم مع المجتمع بجميع فصائله وأوضاعه ، وبداخل قدر كبير جداً من السخط عليه وعلى أوضاعه وواقعته الذي يتناقض دائماً مع المعنى الإنساني ، وربما كانت قصصى بمثابة محاولات مستمرة لاكتشاف هذا التناقض الجاد واليأس في دوافعه ومدى امتداده في المستقبل البشري . وربما كان مفهومى للقصّة - وهو موضوع - يختلف عن وجهة النظر التي تقول بمسألة المعنى هذه . المسألة في رأيي ليست غزواً تستهبط القصّة، إنما القصّة عندي ربما كانت نافذة صغيرة يطل من خلالها على رؤية معينة ، أو إطاراً محدداً يرى القارئ بالتفكير في حدوده المرسومة ليستخلص أشياء ربما لم تخطر بباله على الإطلاق .

٩ - يجلبني القصّة كعمل إنساني متكامل لا تنفصل فيه الشخصية عن العمل . وأحياناً كثيرة أراهم غير مهيئين ما يحدث بل كيف حدث . وأحياناً أخرى أراهم مهيئين بالنتيجة التي يحمل مقدماتها في جوهرها . أو يرد الفعل الذي يكون أصعب من الفعل نفسه . غير أنني نادراً ما أفكر في هذه المسألة . كل ما أنا واقف منه هو أن الخطين للكتابة يستبدل في خطوات أبهى موحده حضورها لكنها حين تحضر يشعني العذاب الشديد . الذي مصدره معاناة التجربة نفسها أكثر من مشاكلها الفنية . إن المشاكل الفنية تتفا عندي أثناء الاستمرار في الكتابة . ولأياً نتج من طبيعة التجربة فإنها كثيراً ما تجد نفسها حلاً لظاهرة غير متوقعة .

١٠ - العادة أنني أقبل على القصّة دون اهتمام بعين الزمان أو المكان . وحين أضعي في الكتابة وأشر أنني قد عيّن على تحديد الزمان والمكان أفرق أفرق عن الكتابة . لأن العادة أن القصّة عندي كتابان حتى يجرى معبراً في زمانها ومكانها حتى دون تعيينها بشكل محدد مباشر ، فالقصّة عندي تقول لك أنني رأيت هذا ...

سكينة فؤاد

الرواية وسط ظروف صعبة كانت تقضي الاتصال العمل بالحياة .. ولما انتهت الدراسة الجامعية وحصلت الصفحة .. بدأت أستخدم الحلم القديم ... ورغم ما عانى الصفحة من انحصار دائم ومباشر للفكر والتعبير ورغم ما فيها من علاقة دائمة بالكتابة - مثل لونا من أنوار الإشباع الذي يمكن أن يكل أو يغني عن الكتابة الأبية ... ليلاً أيام وبزائم - انحراف وإسساس حقيق بأن الكتابة الصفحية لم تعد لغتي ولا شئ .. ولدت كتابي الأول .

٣ - في البداية لم أقرأ ولا كتبت أعرف الطريق إلى هذه الكتابات فلم يكن مثالة دليل لي أي شيء . وأول ما وقع عليه عيني من علامات مضيق على طريق التواعد والأصول الفنية في الكتابة والتأخذ كان في محاضرات المرحوم الدكتور منصور وفصول كتاب 'محطات في النقد' ، لعمدة القليلة الأدبية الأستاذ يحيى حلي .

٤ - أعطت أنني لعدت إجابة السؤال الرابع في الرد على السؤال التالي ... ولأعتقد أن طبيعة الموضوع هي التي فرضت على شكل القصّة القصيرة . رغم أن هذا شديد التقطع في التعبير عن حدث أو موقف لا يمتثل للإطالة ولاحتشد التفاصيل ولأرصد الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . ولكن المرونة وحسنه عندي هو كثير كما كتبت كان مثلاً ما يحصل أن يفرق ويصغر ويسوق أعفاه وأبعاده النفسية والاجتماعية ليحيط رواية طويلة . ولكنني نفسها أقبل وأقرب إلى التعبير السرج وإلى الصفحات المختلفة والمتعلقة في التعبير عن النفس والتي لا يمتثل إطالة ولاسراً ولافورة .

٥ - فكرة أو صرخة في مواجهة كل ما هو مزيف وغير حقيقي وغير عادل وغير إنساني وهذه هي شروط عصرنا وصفات أبنائنا ... إنني أكتب باسحة من عالم

١ - قرأت كل ما وقع تحت يدي من أسبوع من الشرق والغرب ... في القصّة القصيرة وفي غيرها من الفنون والأدب والمعارف ... فلم يكن مثالة قراءة منظمة ولاؤاية واضحة للمستقبل . كل ما عرّفه أنني كنت أحب البوق المطبوع وأقرأ كل ورقة تقع تحت يدي .

٢ - نحن لا نختار عالمه ولكن هذه التكوينات أو التركيبات الخاصة النفسية والمزاجية والعصبية والفنية وبزائم المحيوت الحياتية والثقافية هي التي تحضر لنا .. وقد كان دائماً التعبير الأسرع المركز الذي يتجه إلى هذه المفكرى في قصص الطرق ومن أكرها مسخرة وتعلّقا ونفساً . وبما كانت هذه الطبيعة في أسلوب التفكير في شكل التعبير المنفصل هي التي أعطيني إلى القصّة القصيرة .

أما تجارب الصبا المبكر فلم ترد من هذه المحاولات التي نلها كنا في الثالين ونحبها بعيداً من الجيرون وإن لم نطال المحاولات للاهتمام بالدراسة والاشتغال على أي رفاة تعطل عن النجاح .. وقد كان الفن والتعبير عن النفس يومها لونا من أنوار

٨ - لا أستطيع أن أسلك القلم ما لم أكن أحمل فكرة . والاتصال الشديد بالواقع بكل مرآته وتفاصيله والإحساس العميق بالهنا الإنسانية وكبها بالتأثر فوق العقل والنفس والشاعر يجعل القلم من أسر الفكر الاجتماعي - أو لفتل الإنسان لأنه أكثر صواباً - هذا القرار يصبح مستحيلاً .

٩ - افترض كل قصة مدخلها الخاص - ويتجه الاهتمام إلى ما يجب أن يكون محور ارتكاز سواء كان الحدث أو الشخصية .

١٠ - في أغلب ما كتبه وجدت أنني لأحرص على تعيين الزمان والمكان حاولت أن أبحث عن الأسباب - وجدت أنه ربما كان - لأن الزمان الإنساني واحد - والمكان الإنساني واحد - عندما تتل صفات العدل والرحمة والحق والحقبة

١١ - إجابة هذا السؤال متروكة نافذة لاحقة تصدر عن قراءة عميقة لأعمال الكاتبة لألي كاتب - لا عن قراءة سريعة لعمل أو اثنين - وأن تكون النظرة متعمدة عن الأبعاد النفسية التي - لأشأت - توتت الكثير من لغتنا وغيت عن القاري - وعن الكاتب الفهم الحقيقي .

١٢ - لم يحدث - ولن يحدث - فائضة وماضيه من البحث عن المدينة المترافزة أو المغرب من العالم اختل غلث الإفراط وإخلاص - وإن كنت أميل الآن إلى كتابة القصة الطويلة - أو الرواية القصيرة .

١٣ - أرى أنه لا يعرف من البحث عن الجديد والتجديد ... ولكن سبق القصة القصيرة من أقرب الفنون للتصير عن الإنسان . لأنها يجمعها الدقيق وبالكثافة والتركيز في التصير يبدو كإشارة التي يعقل فيها الإنسان ليرى صوره - ولكن - فيجب أن تكون .

تتحقق فيه شروط العدالة والحق والحقيقة وعدم قهر الشاعر والرياحات والتصير الإنسان الحقيقي وجس غار حقيقية للعمل الحيد وإدراك الضعف الإنساني وإعلاء الشاعر

أفسر أنني أوجه بكتائني إلى كل من يعاني واقعهم ويبحث عن مدينة فاضلة أو واقع يتحقق فيه أحد الأدي من الشروط الإنسانية ... إن كتائني لا يمكن أن تصل إلى قاري لا يعني . فهي كاتمة من رحلة معاناة طويلة .. صادرة عن إحساس عميق بجمل الوضع الإنساني .. وأخير عن هذا الخلل بالمشكل والمضمون . لذلك فالقاري الذي لا يدرك ولا يحس ما الكون من خلل ومن فقد لشروط العدالة والرحمة والحق والأصالة الحقيقي يعني القاري - والمشرع - الذي يريد كتابة تدل على مشاعره وبكل - انبساطه - ليس قلنا لا ويمكن أن يصل إلى - ولأن أصل إليه

٦ - لا يوجد زمان محدد . قصة تطول وتبصر ميلادها وقصة يحدث ميلادها كإشارة للعمود - نلت نفسها وأحداثها وأبطالها وأسجلهم ... مزاج الفنان وطبيعة النقطه وعصق معايشة الحدث وقدر التصاقه بفكر وضمير الكاتب - كلها تتدخل في تحديد وتشكيل سرعة التصير ..

الكاتبة نفسها - عملية من أفسى وأصعب الأمور خاصة إذا أراد الكاتب أن يعمل مضمونا وموقفاً ويحفظ بمسرحها - ومن أصعب الأمور عندى البحث عن لحظة البداية ... فلا بد لها من شروط خاصة وعلاوة شديدة بكل سطر سكتيك وبكل حدث يسبق بعد ذلك .

٧ - ما زالت أتمسك بعناصر البدايات التي بدأت من عندها .. وهي التقاليد والمعرفة والتلفظ - الأولى للنفس وهي في لغة توهجها وتلغظها بالموقف واحتشادها للتصير عنه

سليمان فياض

والمشاركة معي إلى سنة ١٩٥٣ ، عندما جئت إلى مدينة القاهرة ، وكنت في السنوات الثلاث الأخيرة أناضش كتابة القصة القصيرة : بمحاولات بداية وفاقلة . ولا بد لي من الإشارة إلى الدور الذي لعبه سلسلة أقرأ في هذا المجال .

٢ - دخلت إلى الاهتمام بالقصة القصيرة اهتمامي بلهايا الجميع ، وروحي المحركة في فهم الناس من حولى ، من خلال طرحهم على الورق في حكايات ، واستلاء لنسب بالتجارب الحياتية التي عشتها ، وبالتفاد القصصية التي قرأتها وبلغ الصديق أبو المعالي أبو التجلى لأكتب قصة ، وأطلع عن كتابات مقالات عن كتب ، كت أكتيبا بمجلة الرسالة ، مؤكداً في أن لغتي الأدبية لغة قصص لائقة مقال . وقد جادت التجارب الأولى في الكتابة ، كما يبدو لي الآن مصححة بورغزة ، والاشير بغير . كتبت عشر قصص هي كتبت لأحلام وكواكب كانت تسبح على في هذه الفترة ، وصلى للقرارات الوليسية التي دخلني إليها بضع سنوات ، وخاصة في أشهر الصيف من كل عام . وقد بدت بعض هذه القصص إلى الزيات ، فصمت عن تدرجا في الرسالة ، وصحبت من نفسى . وقررت حيناً عن الكتابة . وميزال أبو المعالي يحفظ بأصول هذه القصص عنه . على أن البدايات الحقيقية لي في كتابة القصص كانت منذ عام ١٩٥٤ ، لقد بدأت في القاهرة أقرأ مكتبة لندرة لقرارات قصصية متعلقة نسيا ، وعطالة ، وأصقت بأصابعي إلى حور الجالس الأدبية في القاهرة عن فن النص والشرح ، وحول ماينتر فيها ، وكانت للفرقة بعدد من القصصين ، وأبرز الخاتمة دور هام في بدايتي الحقيقية مع القصة ، وأغنى هذه الجالس ، كان في التتوة التي كما تنطش كل أسبوع في بيت طالب علما ، ثقرأ لبعثنا ، وثقت بعثنا ، فيها أنجزنا كل فصل وأنشور ودراسات . وجاءت لفرقة الأولى ، للكتابة البشرية ، في الآداب ورواية مهيل إدريس في عنها ، فخطت في كل كتابة القصص والاستمرار فيها ، بالزعم من رومانية هذه القصة . ولذلك رحت أسأول القراء من أسر الرؤية الرومانسية . واستمرت المحاولات متتابة بدءا من قصة قليل (والقصصان لم تنشر في كتاب) . واستمررا

١ - قبل أن أسأول كتابة القصة القصيرة ، قرأت في هذا الشكل الأدبي ، في سنوات الأربعينات ، كتاب مصريين وأجانب بل من الكتاب العرب ، كما كان ينشر في ذلك الحين ، في الصفحات الأدبية بالمجلد . والمجلات المصورة ، والمجلات الأدبية ، وأخص بالذكر منها : صحيفة المصري ، ومجلات : الكتاب ، والكتاب المصري ، والرسالة والثقافة وملحها القصص : الرواية ، والمقطب في أمجادها القديمة . وذلك بالإضافة إلى ما كان ينشر من مجموعات قصصية منفردة لكتاب ، أو مشتركة لعدة كتاب . ولقد أدت مطبوعات جنة النشر للجامعيين ، ولسنة التأليف والترجمة والنشر ودور الرسالة ، ودور الكتاب المصري ، ودور المعارف ، دوراً هاماً في حقن القصة القصيرة . بل في مجال القصص عموماً ، في هذا العقد من القرن العشرين . وعلى سبيل المثال ، قرأت قصصاً ، مما كانت وجهة النظر في قيتها وسرعاناً ، لغة حسن ، والمزلى ، والحكم ، ولجب عطرط ، ويوسف إدريس ، وسعد ميكاوى ، وإكرابا الحياوى ، وأحمد حباس صالح ويحيى حتى ، وعبد الرحمن الخبيسي ، ومحمد كامل ، ويوسف جوه ، وأبو المعالي أبو النجا ، والساهي ، وهزبان والروادى ، وعادل كامل ، وقررت غداً متفرجة من الأدب الإنجليزي ، والأمريكي ، والفرنسي ، والألماني ، والروسي ، وخاصة في الأدب الرومانسي ، واستمرت هذه القرارات للشقة

في قصص مجموعتي الأولى عطفاناً بأصباها (١٩٩١)، التي كانت بالنسبة لي مرحلة تجارب للأصايب، واعتباراً للموضوعات، ووسائل القصة. وقد لبثت هذه المجموعة صدى واسعاً في مصر ككتب عنها بالمغرب من خمسة عشر مقالاً، واعتبرت صوتاً قصصياً ثانياً لصوت يوسف إدريس في حينها.

٣ - ثم، وفي الوقت الذي بدأت فيه القراءة في أصول في القصص، وطرائق كتابة، من التانيين النظرية والتطبيقية عن كتاب مصريين وأصايب وأعلم، تطورت رؤيتي كقصص ومهاراتي ككاتب - والأداء المتأثر في مقالات - شمد مندور، وأثير المداوي، وسيد قطب - وهم نقاد وفرسان الحسنيينات - كان لها دور كبير في تنمية مهاراتي القصصية، وفي إلهامي لتدوين وسائل القصص، والشخصيات، وضرورة حياك الكاتب في معالجته كما يشاره من تجارب، وعلى وضعي للصناعة الباقلة التي حملها كتاب كعبد المأمون وعبد العظيم أنيس في أزمنة الثقافة المصرية. فقد ألهمني المنظورات الفكرية الأخلاقية التي يبرهن عنها، وبقيت من خلالها أحوال جميلة محفوظة والشرائقي، على بعد الزمن التي بينها. على أن أفضل مبادئ من في القصص، جاء في دراسة لكاتبه إسكندرية عن كل القصص، ولا أذكرها هنا، نشر في مجلة الآداب ولا أذكر له عنواناً، وجاء أيضاً في دراسات هامة عن حياة وفن ديكوفسكي، ومينجراف، وشاينينك، وسوام، وذلك في الفترة من منتصف الخمسينيات إلى منتصف الستينيات، ويعتبر من التفاصيل هنا الحديث عن هذه الاستعدادات، ويملحن ذلك كله إلى التأكيدي على ضرورة الثقافة التقنية للكاتب في مجاله، لتطويره فيه الأثير الذي وعلى ضرورة أخرى، هي أن يكون لها بقاؤه في عمالة، أصداء، وتجليات، وتغليات، لاستغلاف مهارات الكاتب في أعمالهم، للكاتب هو أيضاً نال بالضرورة كما بقاؤه، يستفيد منه، ويعد خلقه يته وبنه نفسه.

٤ - أولاً، أنا كاتب قصة، مها قبل في الفروق بين أشكال في القصص ومسماها، ومعظم ما يكتبه منذ الستينيات، هو قصص قصيرة طويلة، ومع أنني أعلم، وكما في تشيد، أن نلصق بالأساس، في القصص، هو نثر روائي، فقد ظلت أعاني المكتوبة، والششرة تتحرك بين هذين الميادين: القصص القصير، والعظم الطويل، والتميزان يندوان إلى الآن مصصين للكتابة، وما يشبهه كياتي كله، ورواية واكتساب واستعداداً أو قمرها هو قصص، ولا شيء غيره، لا الشعر، ولا المسرح، ولا الدراسة، فلم أزرع أنا موسيقى الإيقاع، ولم أدرب نفسي على منيع منظم للترجمة، على أن الاحتمال يظل وارداً أبداً لكاتب القصة في كتابة المسرح، والأمر في ذلك أمر المحاولة، أو عدم المحاولة، لفتل إن جانا من الأمر كله مذكول إلى استعدادي القصص، وليس صحيحاً بالنسبة لي في غالب الأحيان، أن الموضوعات التي أختار تجاربها تفرض على إطار التعبير بالقصة القصيرة، وإن كان ذلك صحيحاً في أحيان أخرى، وليس صحيحاً على الإطلاق أن إمكانية النثر هي التي وجهت اختياراً للموضوع، واختياري لإطار القصص، فلما أكتب القصة أولاً، وأكتب عن الصغر الذي يسع لنشره هنا، ومن حسن الحظ، أنه أتيحت لي الفرصة بقلبي، وفرصة النشر في مجلة الآداب البيروتية التي ملأت بعيدوها غلاب غلاب الرمات بالثقافة في مصر، وهي كمجلة أمية، تعاني من البحث في العالم العربي بأسره، عن المواد الأدبية الجديدة، نشر ما يثبت به الكاتب الجلب لها، ولا تردد لحظة في نشر القصص القصيرة الطويلة، ولا الروايات القصيرة، وفي عدد واحد، وساعطاني ذلك في الوقت نفسه، على الاتصالات من المصغر لإمكانات النشر الخلية المتاحة، ومن فيود الرقابة الخلية طوال سنوات الثورة اللياركة، وأتة هذه المعجزة، أنها ألهمني قارئ العام في وطني به الكاتب الجلب لها، وله رغبة كبت ما يكتب من تجارب، وكان عزائي وباعري للصغير والسوي، أنني أكتب أبداً.

٥ - مماثلة في إليه من قصص هو أولاً تحويل رؤاي للقراءة من خلال تجارب حياتية ومشاهدة ومعاينة في وطني، أحاول تجسيدها، وإعادة خلقها في قصص، أو من خلال تجارب جريدية تحدث في أحلام بعلقة أحاول بها تكبير

الواقع المعاش، لقمة قص يعكس طبيعة تجاربه بنسج الحياة، وآخر يعكس كبرها، والأمران مما متداخلان في كل لون، وفي نفس اللحظة، ولأرد هذا أن أكون نالقة لنفسي، فأزعم أن هذه الرؤيا هي الأولى أن تقول بطريق غير مباشر: لا للعظم الإيجابي، ولكل ما هو غير إيجابي، من خلال إثارة تعاضد القارئ، مع غير يحدث، أو رفضه لتشرع، لا، لتختلف، والقفازة، والسوية، والأثانية، وريجة الالتقاء والقتال، ودوران العواطف حول الصالحات الشخصية، وحياة الفرد في شعور دائم بأصباها وأصايرة، وعدم الفهم للغير، وعدم التسليم عنه في حياة طبيعية جسداً ونفساً وفلا، ولست أختل قارئ وأنا أكتب، ولأعرف حق من هو، إني فقط أنسلم للتجربة التي أكتبها، ولولها، وأحداها، وشخصها ومشاعرها، وما يظفونه، وما يظهرونه، وأحاول في نفس اللحظة أن أحقق جسراً بين الناس بعمل، ولها تبادل بينهم، وفكرة على الرقص، والتعلق والاستشهاد، إن أزم الأمر..

٦ - ليست كل التجارب التي أعرض لكتابتها سواء، وليست كل الظروف الواقعية الصالحة، والحالات النفسية، في لحظة الكتابة واحدة، ولا واثية، قد أكتب القصة في جلسة واحدة تستغرق من ست إلى ثلثي ساعات، وقد أكتبها عدة جلسات متوالية في أيام، أو متفرقة في عدة أسابيع، على أن ذلك مرهون عقيم القصة وكونها قصيرة حقا، أم قصيرة طويلة، ومرهون أيضاً بمدى احتيالي ورواية التجربة في نفس في لحظة الكتابة أو لحظاتها، ومرهون أيضاً بمدى الممارسة التي حطتها ككاتب، في البداية مثلاً، كانت القصة القصيرة قصيرة شهوراً في يدي بسبب الصعوبات الفنية التي أواجهها، ومحاولة سيطر على وسائل القصص في هذه التجربة، ومع مرور الوقت تلاشت مواجهتي لهذه الصعوبات، على أن هذا الموقف كان قابلاً للتكرار، بالرغم من طول الممارسة السابقة، إثر شهور أو سنوات التوقف كلية عن الكتابة القصصية، بل وعن غيرها من سائر المكتبات الأدبية وقد تأكد لي أن كاتب القصة، حتى وإن توقف لفترة عن كتابتها، تظل مواجهته لصعوبات القصص أقل حدة، مثلاً أنه يظل يكتب، ويعامل مع اللغة، في أي شكل أدبي آخر، قد يكون هذا الشكل بطلاني إبداعه أو تصويره، وقد يكون مقالاً، أو حديثاً، أو تعليفاً.

٧ - ثم، استطعت خلال رحلي مع القصص أن أكون نلصق بعض مقالات فنية، وأن أروى عن الصانحة الحرفية، أو الواسائل القصصية أسعين بما في كتابتي للقصص، من هذه الملاحظات: إن كل قصة لابد لها من رؤيا شاملة، في نفس الكاتب، لوجه خصوصية التجربة في القصة، وتغلل من خلالها بصورة غير مباشرة، إن التجارب الصالحة للقصص في الواقع المعاش، وفي الحظ، ولا حصر ولا حد، وإن التجارب الفنية تصنع قصة جيدة، والتجربة المتروكة لا ترقى إلى الجوده إلا بضرورة حظ، وفي به كاتب للغير، وقد أثرت طريق السلامة لاهوت التجارب الأكثر حظاً، وإن الكاتب لابد أن يفتح تجاربه، لكي يكشف أكامها يمكن اكتشافه من حله، ولكن يقدر بمجموعها ما أمية بالرواية المتاحة، لعالم الحواس والعمام، ولكي لا يسير في طريق مسدود، يقع فيه بعض الكاتب، لهبصر حصر القصص، خطر التوقف عن الكتابة، والانعزال عن القصص كلية إلى نية، وإن كل تجربة تخلف لنفسها في نفس الكاتب، ولحت من قدده شكلها الفني، بناء ولغة قصص، وإيقاع أسلوب، بل واختار وسائلها في التعبير القصصية عن وصف خارجي، أو داخلي، ومن حواري خارجي، أو داخلي، ومن تداع، أو طويت للصدى، أو حطت لقرن، أو ألقاها فيه من زمن إلى آخر، ومن تتداخل بين الواقع والحلم إلى آخره، وإن عاد التجربة هو الحدث، مثلاً في حركة، والحركة في مواقف، تجسدها شخصيات، وهو أيضاً الروح الدرامية، لالقصة عند كالجرح عمل دولي، ولذلك ما يمتد من شاتينك، إليه بلغ به الحصر على أن يكتب مسرحاً في صورة هي أصعب من القصص المسرحية، وإن لغة القصص للتجربة، ينبغي أن تكون لغة حسية المفردات، حسية الصورة، ولغة مفصلة، لأنها لغة قصص، تختلف جهداً من محطات البلاغة النثرية الأدبية،

نراها في المنام ، فإبالتنا بأحلام البهظة . لقد أضلعت درسا من قراءات ، وخاصة
لن القصص الفينيجيري . أن أجيء في قصتي على الأسطحة الفلسفية للشهوة :
ماذا حدث ؟ ومنى حدث ؟ وأين حدث ؟ وكيف حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وقبلها
جميعا هلين الطرائف ، يحوم على الكتاب أن يوجهها لنفسه : لماذا كتب هذه
القصص ؟ ولأن أكتيها ؟

١١ - كل ما أنجزته من قصص ، ليس على مسرى في واحد ، ولا بمثل
مرحلة واحدة . حتى في روايات التي وجهت اختيارا لقصص . فالقصة كالصغير ،
مراحل تطو . الزوايا لتغير ، والمهاراة تزداد . القصة تراكب العمر ، في رواياتيه
واضطرابه ، ثم في نصه واستقراره ، ثم في هدوئه وإتقانه ، وربما لعكس عويف
الكتاب في أواخر عمره ، إذا استمر في الكتابة ، وقد انحلت فيه قرى الجسد
والعقل والحكمة . عرفت قصص الأولى الرومانسية ، وعدد منها لم ينشر في مجلة أو
كتاب ، وأول مجموعة لم تحمل بلقا من هذه الرومانسية ، وعلمت بالاجابة إلى
الواقعية . وكانت هذه المجموعة في ذاتها مرحلة بدايات ، وغربا وكرب
للأساليب والوسائل . وأعتقد أن هذه المجموعة تحمل سائر الدورات الفنية لكا
كتابات القصص بعد ذلك . وأعتقد أنني جللت بداية وصول في في قصة
بجموعي التالية . وبعدنا الطوفان . ثم تولد هذا التطرق في المجموعات التالية ما
وهي كلها قصص متواضعة كتما . لا يزيد عن متجموعات . ولبيت قصص
كلها . فيا أضط . على مسرى واحد من الإفات ، تضمنت فواربع هذه القصص
عن قريبا أو تأخرت . ولا أعتقد أنه يوجد كتاب واحد في العالم ليس هذا شأنه
هذا هو جيتريو العظيم ، له بين قصصه القصيرة ، قصص يمكن أن يكتيها أي
كتاب آخر . قبل الأجيال . وهذا هو تفكيرك من ركاه من القصص بين
كائنات والمخارقات . وأنا مع تفكيرك في قوله : إن الكتاب ، إذا حاله
التوفيق ، فإنهم خلال حياته ست أعمال متفرقة ، لهذا حبه ليكون كتابا ذا شأن .
ومع ذلك فإنهم الأبدى والطوفان الذي يمهله الكتاب وسيدا في صوره ، أن
بصفت من عمل ما من ساهله . اللهم هو قم عمل الفنان في أول الأمر وآخره .
رعل هذه القصص ينبغي أن يكون نلده .

١٢ - لا أعتقد أنني انصرفت يوما من كتابة القصة ، وإذا حدث ذلك يوما ،
وسلمت به . قد انتهت القادة الروحية التي أعيش بها ، وأعيش من أجلها فالقصة
ظلت مداولي . وعلما عاصا شديد الخصوصية . أنصت في هزاه قاربا ، وحلا ،
حتى وأنا لا أكتب . كل ما يحدث لي في كتاب ، أنني أوقف من الكتابة لفترة قد
تطول . وقد تنصر . والأسباب نفسية أو اجتماعية أو مادية ، تؤثر في استعدادي
للكتابة . وأحب أن أكتب وأنا في غير حالاتي ، معترا على الأقل . وهذا
التفرقات . وأسبابا . وفرض الخالص منها ، كحكايات ، بينا الطال والجليل .
وقفت مرة لمدة عامين إثر إصداري لقطعة بأصاها ، لأنني كنت مغترا في
صحراء نجد . غربة تجلف الروح والشعاع . ولأنه كتب من هذه المجموعة ، في
علم واحد . ما يقرب من خمسة عشر طلاقا ، فطير ذلك وأسلفني . وقفت مرة
أخرى عامين إثر يونيو ١٩٩٧ ، لأن الموزة التي صمت نكسة و جعلني أحضر
نفسى وفري . والقصص من هذه الفترة نفسى وبسرعة في قصص ، حزان
حزيران ، في محاولة لهم ما حدث ، وفي حبة الصديق فيا يكتب من مقالات ،
والإصرار المصطح على أنه إذا كانت حزمة عسكرية قد حدثت للإفادة السياسية لم
يؤم . وقفت مرة ثالثة ، في شهر يونيو ١٩٩٣ . لقد أوتكت أنا وغيري أن
ما نكتبه ما نكتب في الزمان ، ولعلها فيا ، ولا نكتب في بيت . وكنت في الشهر
الذي سبقه قد كتبت ثلاث قصص قصيرة طويلة . فسمنا مجموعة « الصورة والظل »
التي صدرت مطبوعة في العراق عام ١٩٩٦ . ومنذ عام ١٩٩٣ ، لم أكتب مسرى
قصصين قصصين : فالروح لم تنطفي في ، ولا في جافتي بعد .

١٣ - في الأوضاع الاجتماعية الطبيعية المسطرة والمطردة نحو ، يوقل بين
ما يوقل في المصنع من القصة القصيرة خاصة ، سلم المهرات يظل . فالجميع أكثر

وذلك ما تعلمته من قراءات لن هينجرى القصص ، ولا كتبه كارلوس بيكر
منه . وكثفت جهدها بالتالي من نرسه القاء الشعرى ، إلا في موافق الشهوة
القصصية التي استندبها وضمها في نرسه الكتاب ، فطعة القصص غير لغة الشعر .
وإن تغير وسائل القصص من تجربة إلى تجربة ، ذو عزالته وليفه غير لغة الكتاب ،
وبالتالي باتجاه الكتاب وشعاعه الفني في تجسده لزوايا وتجربته ، وإن التجربة في
القصص ، بل في الفنون الأدبية عموما ، أهم من الشكل ، وهي التي تقي في نفس
القارئ ، حتى لأوضاعها شكلها القصص ومن وصفه . وإن التجربة لكي تحيا في
نفس القارئ ولصنع معادلا للواقع ، وأكثر نصاظة منه ، ونجاوذا له لا بد أن تحيا
في شخصيات كما تحيا في أحداث . والأعمال الخالدة في القصص العظمى شاهد على
ذلك . وإن الجري وراء لمة القوامة للتجربة في القصص في العالم ، دون ميز من
رواية الكتاب لعالم . ودون ميز فضليه ، إن هو إلا تبصر من عند القصص حيا
الخواجة . وجري وراء الموهيل مثل الجري وراء الأرياء أو وراء تشييد عائل
الأنوروم في بيتة معتدلة مشرفة بالشمس أبدا . وإن عالية الكتاب الخلق هي في
عليته أولا ، وليس في استعمله لتجارب أداب لغات وقرويات أخرى ، والكتاب
والخاف ، هو الذي يريد للغير بشفاعة معرفة اللغة ، فمصره الموضوع .

٨ - أنا لأضع المحدث أو المحدثي نصب عيني ، ثم أختار له تجربة وحلا
ومضمينات . وذلك مايطعه نجيب مطروط في السزوات العشرين الأخيرة ،
ومايطعه كاتب المسرح عاده ، ليجسد مقولة فكرية في مسرحية أو قصة . أنا أحيما
في حاله له وقائمه ، وأخلاه ، وتير في نفس هذه الحياة تجارب بالغات ، أنجزها
كلها ككتاب ، وأصغر منها تجربة أفتر أنها أكثر جوهري . وأخول قصصا ،
واسمعتا أحداثا ومضمينات . لأعرف ، بعد مغربي : ماذا حدث ؟ أعرف
كيف حدث ماحدث ؟ ولماذا حدث ماحدث ؟ لأأسلوب الخلق أو القاصي . وأما
بأسلوب الفنان وسبب تصوره لكيفية حدوث هذه التجربة ، ومصلحه ها . وفي
رأى أن هذا النتج يصل عاده ، بصورة غير مباشرة ، للمعزى ، وأجندى أكتشفه
في نفس اللحظة . التي أنتهي بها من كتابة القصة . وهذا هو كل شيء . ويرسى
التأكيد على أن الأوضاع الاجتماعية لم يكن ها أثر في توجيه طرائق التعبير عن
تجارب المخافة . وللتأكيد أساليب التقنية . لقد حرصت على الحرية في ذلك
حرصى على اختيار تجارب ، والصدق في محاولتي تجسدها . قد يكون للأوضاع
الاجتماعية أثر ضابط على النفس والفكر في اختيار التجارب ، خاصة لدى كاتب
يبدى أن له رؤيا لعالم . ولكن باليتين لم يكن ها أدنى تأثير في تحديد طرائق
التعبير . والأساليب الفنية . لقد ضطعت على روسي مثلا أحداث يونيو ١٩٩٧ ،
وما تلاها . فكنت قصص بجموعي أحزان حزينان . انصرفت تجاريا تحت هذا
الضبط النفسى . لكن لم أكن حاصبا ولايبري في طرائق التعبير عنها والأساليب .
وقد جاء موت عبد التاصر . ومفلا من أحداث مضحكة ومبكية في وقت
واحد . فكنت قصص الصورة والظل من الصراع بين القرائي بعد موت السيد
الذي احترمه ولم أحبه قط . وكان ذلك قبل الخمس عشر من مايو . ولم يؤثر هذا
الانحياز لهذه التجربة في طريقة التعبير بهذه القصة ولا في وسائل التقنية على
مااعتد .

٩ - مع تجربة الكتابة ، واستمرار الممارسة ها ، تعلمت درسا أو أكتلف
بنفسى وإقار في قلب أحداث القصة وكبريتا . في البداية كنت أمهد للحدث
وللتجربة بمدخل ما ، ثم أكتشف أن هذا التمهيد وذلك المدخل ، هو عبارة
عملية تسخين لطاقة الكتاب وقلمه . تشبه هذه السبلات التي يناوش بها العازف
أوتار عوده ، قبل أن يتران في نخته . فطورت نفسي على إخلاص من هذه الطريقة
في البدء ، وإن حدثت ، حلفتا كلية . عند معاودة النظر في القصة قبل
الشروع في ترتيبها ، وبيتها ، وإحاطي الأولى في القصة هو التجربة ذاتها .
التجربة بكل مطلياتها ، ول مضمينا الحدث والشخصية معا . فأنصت في القصة
هو . مع تجارة الجسد ، والشخصية هي تجارة الروح ، ولا انصمام بينها أو الانفصال .

١٠ - وهل يمكن أن تصورو حلتا . أو أحدا بلا زمان ، حتى في أحلامنا التي

الطراوية وحرية، وقرأت النشر للنص القصيرة تزايد وتصدق الصفح. وفي الجلات. الكل يؤمن بحرية الكاتب وحده في أن يقول ما يشاء، في أي قالب للنص، والاعراض عليه بكاد أن يكون استثناء من القاعدة، وصرف الصبر بكاد أن يكون في حكم الثورة. كان الأمر كذلك يوما في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، عن طريق الدولة، وعن طريق الناس. الآن البلد بأسره حبيب الصبر بالكاتب ذي الكلمة، وخاصة إذا كان ذا مسوى في مؤثر. مثل هذا الكاتب متى الآن في ومنته الصبر والكثير بما. فحة ذكية وفيه عرض على الكاتب بالنسبة المحلية والعربية، أن يتحول في رتيه، وأن يواجه في مسواه، وأن يتركه بضمه إلى قم السلف، وما يسمى بالأصول والجلود، وهكذا يفتح المحدثون والصفاء، ومن وقت بهم الخط من الكاتب عند الطليقة الثقافية والمشاركة وما بينها، ومن سطرًا ككتاب في طراز الزمن، وقد منحهم الحياة فرص عمر بأسره. صار الصحفيون، كل الصحفيين كتاب قصة، صار تلاميذ الثانوية، كل تلاميذ الثانوية كتاب قصة. الكتاب الأول في فهم، أي كاد هذا الفن، علق في وجههم النابر القليلة الباقية في صفحتهم مطروقة، وجلات ترحب بالمقالات السياسية النظرية، وتغني الفن حشيتا لتترو، القطاع الخاص يؤثر طريق التجارة والسلامة فيها ينشره. القطاع العام كيت جمعا، كثير المناهات، ولا بحرية كاتب

بعل فني، سوى المرحوب والمحبوب ومن يريق ماء وجهه، لكن ينشر له كتاب، ومنشر القصة من الطليقة الثقافية والمشاركة هم من يعبر ويظن أنه فاز. انظروا، خاب، خاب من الساحة، فخلات فيها الغربان. الكاتب المرحوب الثاني. لا يجد لهذا يأخذ بيده، ولأمنيا يسمع أحدا عنه صوته. الوسائل البهرانية لا تحارب جيب الصمت والمقاطعة الفنية، هي السبيل الوحيد لنشر الكاتب الحق عمله حينا بالاعتراف، وحينا له حساب ومن قوته، ومع ذلك يسلط عمله في جيب بلا صوت من نقد، أو قارئ. كعادته يذعن في الزمائل. أيون معي أية صورة زاهرة ومشرقة لسقطيل هذا النوع الأدبي: القصة القصيرة، بل لسقطيل أي نوع أدبي أرفي. إلى لا أرى نفسي ولا لغيري من وفاق جيل، لقد أنجزنا شيئا ما في أنجزنا، فطقت به، ولجود ذكرياته، ولكنني أرى هذه الأجيال الشابة الزاهية، والواقعة في طي الخيال، وأعلم منهم من أراه بصر بعصية في دروب مسدودة، ويعرف توتجعاته على تجربة واحدة، أسية ومؤسفة. وأعلم منهم من أراه يفرق في الزمن، وفي الجاز، ويستسلم في لخصه لمناهات الوحدة والضياع وأسأل نفسي، نفس السؤال: كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي؟ هل لدى أحد من جيلنا؟

قاروا فوجدوا أو مثالي، تتوافقه شروط أهمها رهاقة الحس وشدة الاهتمام بالإنسان الصغير ومشاعره وأزمانه ولضبابه.

٩ - لابد من احصاء مدة الحمل أو الحضانة لكل قصة قبل كتابتها على الورق وربما استغرق هذا أسابيع حتى إذا اكتمل التكوين الداخلي للقصة وحسنت صياغة القصة، فالحال هنا كما هو في الولادة البشرية. يختلف يسرا وعسرا؛ فمن ما يستغرق نصف يوم ومنه ما يستغرق يومين.

٧ - أنا لأنني اهتماما إلى الجانب الحق الذي يكاد يحول لتجربة الفنى إلى حولة.

٨ - أنا أكذب عن الإنسان وكلا الفصل بين الإنسان وبين بيئته وزمانه ومكانه فهذه الأمور هي خلفية الإنسان؛ ولذلك تجدنا في نصي ترك العذارة للإنسان.

٩ - الإنسان - كما قلت آنفا - هو موضوعي الأول والأخير. وبالتالي لا أهمية للحديث إلا من خلال الإنسان ولإبراز شخصيته ومواقفه.

١٠ - الزمان وللكائن في عالم الإنسان - الذي هو العالم الوحيد للنص - نسيان؛ فلا يبرزان بوضوح إلا بمقدار ما تفتق الشخصية ذلك البروز.

١١ - القصة القصيرة بالمعنى الفني-شأنها شأن الشعر الأسهل تماما - لا بد أن تتطور مع تطور شخصية الكاتب ونفسية وزويته. وطبيعي أن تطور الزمن أو العصر داخل في تطور شخصية الكاتب وزويته. الأمر الذي ينعكس بالضرورة على إنتاجه الفني.

١٢ - لم أنصرف من كتابة القصة القصيرة في أي وقت منذ سنة ١٩٤٠ إلى اليوم. وكل ما هناك في جمعت بينها وبين فنون أخرى من التعبير في بعض الأوقات. مثل التصوير في شأنها الأول، ومنها كتابة مسرحية من ثلاثة فصول من نوع الكوميديا السوداء بعنوان «كسبية البعير» و«ملت على مسرح دار الأوبرا في يناير ١٩٥١ بإشراف الأستاذ زكي طليمات، وباشتراك الأستاذة حفدي حيث وصميمة أيوب وكال يس. كما كتبت أيضا عدة روايات طويلة، من بينها رواية قصير على الزمائل التي حولت بها مسرحيتي المذكورة إلى رواية مقروءة. وكان الموضوع هو الذي فرض الشكل الأدبي.

١٣ - مستقبل هذا النوع الأدبي يتوقف على شروح التفرق الفني، ويحدد عن التعامل المبني مع الأحاسيس العظيمة في قالب قصصي.

صوفي عبد الله

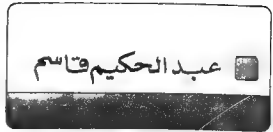
٩ - أهم كتاب القصة القصيرة الذين قرأتهم قبل سنة ١٩٤٠ (وهو بداية انجهاى لكتابه القصص القصيرة) هم ستيفنسون وشيكوف وتولستوي وتورجيفيتش ورومانوف ورومان هاردي وجورجي وليرميه عن كانت أعظم متوافرة في ترجماتها الإنجليزية والفرنسية. ومن للنصيرين توفيق الحكيم وعصود تيمز.

٢ - لغتي في القصص القصيرة ماينا من شحنة إحساس قوية بالإنسان. والمكثف عن أحوال عائلته النفسية ومشاعره. فالقصة القصيرة في تقديري وإحساس هي المقابل التري للشعر الذي كنت أعشقه أيضا وإن لم أجد في نفسي الموهبة لكتابه. كانت التجارب الأولى تعبرا لغائيا عن مشاعري التي شعرتني معادلتها للناس من حولي؛ فكتبت أكتسب تعبرا عن ذاتي ولدا، ولم يكن يساوي أي تفكير في أنها تستشر يوما ما.

٣ - كلا. كل ما قرأته هو يتابع الأهمية هذا الفن فحسب.

٤ - لأنه كما قلت آنفا المقابل التري للشعر؛ فلي هذا الفن يتطور للشاعر في إنجاز معجز. وقد كنت في هذا الفن - دائما - شديدة الالتزام بالاتساق في التعبير. ولا انفصال لدى كاتب أميل بين الموضوع وزويته النفسية أو إحساسه به. فالتقاسم ليس موضوعيا (ككتاب البحث مثلا)، بل هو بالدرجة الأولى ذو رؤية خاصة، شأنه شأن الشاعر والموسيق والمصور. وفي السنوات الأولى-كما ذكرت- لم يكن احتمال النشر واداء ولم يبدأ إلى سنة ١٩٤٨.

٥ - تربي القصة القصيرة عندي إلى وصول إحساسي إلى القارئ؛ أي رؤيتي الخاصة للإنسان وعائلته. وطبيعة الحال كل كاتب يمثل في عطفه ذاته



وعليه لانا لا يوجد في شيئا كاتب أبر علي تأثيراً شديداً ولا يوجد كذلك كاتب سري بقوة. إنما هي أعمال مفردة وصلت لعلى بالصدقة البحتة وبشت بكتابها متوجهة في ذكري. أذكر قصة الحرب، الحرب، ليراندبيلر وأكاد الآن أسمع الناس يتكلمون في ديون الفطار. ولقد طويلاً لا أعرف عن بيراندبيلر شيئاً مطلقاً. نسين من اسمه أنه لطيفي. وذا زالت ملايح راجع البيت في قصة. وللا. مثل تلك يقصه. لا تزال ملايح البيت مرسومة في ذهني دون أن يسحر فيمتجرى ككل. وأنا لم أقرأ ليجي على في شيئا سوى. دماء وطن. وقرأت للشبي وضوان قصصاً في الأهرام. ولا أزال أذكر الولد اللطيف في دروسه الذي أهداه ناظر المدرسة ساعة معهم. وكذا ذكرت هذا الولد المختف بالمعصم إلى ذلك شخص من قصص إبراهيم أصلان وروميش وامرأة توبية من عند عبد الساطي ماتت وهي تنظر للشمس وتسم. تلك هي قرأني في شيئا.

أما عن الذي - للتي - إلى القصة القصيرة الأولى إن كل إنسان في هذه الدنيا، مفطور، بطبعه إلى أن يغير حادثة وأن يحكي بها أو يكتب. يحدث هذا في كل عصر وطريق إلى ما شاء الله. ولكن لكل عصر روحها ورموزها ولغة وأنا عشت عصري. قرأت في كتبه وإعلامه وبمشت حكاياته وأخباره وجرت أن أنشئ مثل كل الناس في دوائر أصغائهم أو أقاربهم أو في وسط اهتماماتهم جريت لأن ذلك ميل طبيعي عندي ملأ من ميل طبيعي عند كل التشيخ وعند البشر أجمعين. وكانت تجاري الأولى حكايات صغيرة في ترالس مع الأصداق ومع الأقارب.

ثم إلى جئت إلى القصة عام ١٩٥٩ وترددت على تدوة الأستاذ حسين اللباني في منزل الزوجة وكنا نحب الكتابة بكل صولها ونقرأ لبعضنا ما يندجها أفلامنا. وكان لابد للورى أن يجي وجاء دورى وقرأت قصة في أحيا من حروى عليها الأستاذ حسين القبالي الذي أزلت أصله لى لى كل تغدير. كذلك إلى صديق شوق عيسى سعد عطار الأولى على طريق الكتابة وحملت كاتى الأولى بصيات رؤيته النافذة. بعد ذلك سجت. ولى السجن كانت الكتابة سارى وكانت طاعاً من الحياة في طرف كادرة على إعدام أى حياة. وبعد عومى نشرت قصى الأولى (العندوق) في الآداب البيروتية عام ١٩٦٤ في الصيف.

وأقول إن الكتابة عمل وإن كان شافاً إلا أنه يمتع. بل أكثر من ذلك هو شاف لأرواح القلب والروح. هو تجاوز للوهية وخروج من مأزق التريب والنيل بالتجاهل والتبوين. إننى هنا دائماً وأبدياً ليرة بعد ليرة وأكتب قصة فبعد الأشياء الوصف يرتبط بحالة نفسية محددة. لكن الأمر - أيضاً - متصل بطبيعة الموضع الذي تدور حوله القصة. والإعلام في حياتنا مؤسسة صاحبة التأثير. ولقد كان كذلك في حياة كل الناس في كل العصر. وكل الناس في كل عصر يصنعون مؤسساتهم الإعلامية. وهذه المؤسسات تارز فيهم. بل تكاد تشكل سلوكياتهم في تخلفهم خلفاً. وشكل القصة القصيرة شكل مطلوب من وسائل الإعلام لتتنم تخضع لها وتقدم لها ما تطلعي. ليس هذا فقط. بل نحن نحاول بأفلامنا أن نأزلى المؤسسة الإعلامية وأن نضع بصيات أصابعت عليها هذا الجيش من الجمهورين للموسى اللامح الذين يلهوون طول الوقت.

وتصورى إلى القصة القصيرة نحاول توصيل شيء للقرؤى هو ووقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة. هي تسوية بضعة صفحات. وإعطائنا إلى القارئ ليقرأها فيعلم من الكتاب أو عن الكتاب شيئاً. لكن الأركان في الحالة التي تتنا بعد القراءة هو حالة مزاجها وإرباط على الكتاب والقارئ في جزء محدد من كل منها. وكل من القارئ والكتاب يسعى إلى تأكيده ذلك الجزء وإصمعه. أيأ كانت طبيعته. إننى أتذكر في الذين يقرأون وفيهم قرأتهم. ولقد يتكوى في وفى غيره من القراء وفى غيرى من القارئين. تلك صليتها هنا على حالة حاصلة إلا يكون الفهم الإنسانى تابعاً لحواض. بل أنل منها. قادراً على استكناه الذى تصرع منها والتبيل بها هو آت.

أوجد بالنسبة في زمن كان قبل التشايل بالكتابة؟ كلما تأملت بان في أن زمن الكتابة ضارب بجلوره فيها قبله من الأوقات شارب من مصارتنا حتى ليصعب أن أستخلص ترتيباً من إحتيازه البسم الموهوب. وأنا بعد أن استوت حواسي وعيت اضطراب الدنيا باطن والأحداث. وبعد أن اكتمل انتابى لجماعى الإنسانية سمعت الناس يمكن الحكايات ورويتهم يفلتون الأخبار. وسجينا نظرت أدركت أن الحكاية أو خبرها الحادثة ولما غيرها في ذات الوقت وتبلس القورة. ومن أجل هذا الإلهاز الطريف كلقت الحكاية والحبر. ربما أكثر مما كلقت بأحادلة ذاتها. ولا أعرف من الناس من لا يجد ما أجده من كلوى. والواضح يمكن إذا أقتص له من حوله ويقل الخبر إذا طلب منه ذلك. وهو في الحالى ولى كل مرة يعيد إنشاء الحادثة إنشاء حتى يعلم بها. وإذا علم بما أرتاح. تلك راحة لى حتى يدب فيها اللقي. عندل تكون إعادة الإنشاء ضرورة ملحة من جديدة.

الحوادث والحكايات. الحكايات والحوادث. هذان تياران متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت. ولما متطابقان في تبادل جزل لرى كالتجانب والير. فكيف يسع واحد أن يفصل عناصر الحادثة والحكاية والوقت عن بعضها البعض. الحاصل أننى تعلمت القراءة والكتابة وجربت الحكاية المكتوبة وعلمت أنها غير الحكاية ولتفى أن الأولى منها فيها كمية هائلة من الصمت والصخب. كمية حارة من الأصياح والفرج. من أصل هذا وغيره فتفى. وإذا أحاول التذكر أجد أنى كتبت حكايات صغيرة في رقع صغيرة ربما هي عطايات للأقارب أو لأصدقاء. وما زالت الكتابة ومازالت الرق. الأمر أن دائرة الأقارب والأصدقاء انمت. بعدت الوجوه وعلمت اللامح ونجهد الحى. وعليه فالزمن الكائن قبل أن أكتب القصة هو الزمن الكائن قبل أن أقرأها. وتاريخ نشر أول قصة لى ليس له بالنسبة في أهمية فنية خاصة. قراءة القصة القصيرة وكتابتها تياران متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت. ولما متطابقان في تبادل جزل لرى كالتجانب والير. فكيف يسع الواحد أن يسأل عن أبها يستقل عن الآخر. لا أستطيع أن أفهم من يسألى عاشره من القصة القصيرة قبل أن أكتبها. المثالب أن السؤال عا قرأته ما قبل أن أكتب ما هو صالح للنشر بالمقاييس التقليدية. أى ما قرأته من القصة القصيرة في شيئا الأولى.

عن الكتاب الذين تعرف بجيل الشبيبات لسا موسى أبناء أسر ظيرة. الكتاب في البيت لدين أو طرفة أو صمقة. والشوق إلى القراءة وهم جرحد. وهو تابع لإحتياجات جسدية وروحية غير مشخصة تشيعاً واضعاً. إحتياجات كانت تسوقها لجرى ونلتهث نبعث عن الكتاب في مطانة التى ليست سوى بيوت أماتنا التى لىها الكتاب مرة أخرى لدين أو طرفة أو صمقة. هذه قراءة لا تستطيع أن تغلى الميل للقرادة. بل تحزوه إن لم أقل تسووه. وهي ذنبه وقته ينضم على حسابه مولى أخرى كاتيل لإحتياج باناسي والحادثة وللشاعدا والإصاات. كطرائق للحصول على التجارب والأحداث البالية. لا يوجد في الدنيا جبل يصحر من تأثير الكتاب مثل جبل الشبيبات. لَقَبَحَ هذا أو يُدَمَّ. لا يجدى. الطلارب أن تدرس تلك التجربة دراسة جادة فإن هذا الجيل ظاهرة رائعة في تاريخنا الأجداد ولا زالت تظل على حالها دون أن تتحمل أفلامنا للكتابة منها كتابة جادة

لكن قصة قصيرة أكتبها إنما هي عالم منقسم عن عالمي أنا. هي نظام حياة متولد من نظام حياتي أنا. فيه ما فيه من حرارة ووجد. وإذا تأملت أول قصة نشرت في (المنشور) عام ١٩٦٤ وأخر قصة قصيرة نشرت في (سطور) من دفتر الأحوال) أجد فرقاً ووعاءاً تبدو أظنوا لكنه ليس فادحاً ولا حاللاً. إنني كتبت الأولى في الخامسة والعشرين من عمري والثانية وأنا في الخامسة والأربعين وأنا لا أتصور الواحد بين المصريين يتطور تطوراً كبيراً جداً

وإذا سللت عا تصوره بالنسبة لمستقبل القصة القصيرة في مصر لآتي أنى أن هذا الفن رهين بتناقص نشأته. الناس والوقت والمزاج العام ولغوي كل شيء أجهزوا الإعلام وهو سيظل يثير نفسه متأثراً ومتوالمًا مع عناصر نشأته. لكن لا يستطيع أحد أن يظن أن أحياء المصرية - الآن - نصيبا زعرة الانتحار وتحطير المذات بعد ذلك إذا نظرنا إلى الشارع المصري المكسب بأكرام القامة المروءة بلوغى الواسلات نجد ذلك إذا نظرنا إلى الناس والمزج الطاهر الذى يصيهم بهال مؤذاة الأناية والعلمية والأناستاز من كل ما هو مبدل وحلى. تلك حال قد تركى في الفن روح الإبداع لقانونها والوقوف و وجهها. لكنها في المدى الطويل قادرة على أن تتسحق صفها وتغرغ في التراب.

إنني أتصور الآن وجه محمود الورداني وذلك العزم المطرد في زمة شفيه وأتذكر ذلك الكبرياء في لغة قصصه. أتصوره يمشى في شوارع القاهرة يعمل رطله كعب تحت يده وأسأل نفسي إلى متى يظل هذا الأمل واعداً حتى متى يستطيع أن يملك كبريائه في شوارع القاهرة القادرة على قتل كل صورة من صور الكرامة والكبرياء والمخاط. لن أخضع عبي يوماً إذا بيث على عراب أم يظل في مصر - رغم المسألة - من يعمل من بعدنا للفلم

ولا يوجد كاتب واحد في هذه الدنيا إلا ولديه وجه هذه المسألة سواء أكانت رعباً أكاديمياً أم جينياً أم رعباً كاملاً سوياً. وسواء أكتب بهدف مباشر هو المال أو الشهرة أو إيجاد المحفرة عند الرجال أو النساء. فإن تخلف رعبه هذه المسألة كتب لغراً لا شاء فيه.

ويكون في هذه اللحظة السؤال عن «المزى» في القصة القصيرة مؤللاً وجبياً. وأنا أعلم أن الله خلق الكون كله حكماً. فالكون كله له «مزى» وهذا المزى منقسم على الناس والأشياء والأفعال. فكل إنسان مهاً قل شأنه وكل شيء مهاً دق وكل فعل مهاً لغة. كل عالم على حدة له مزاه وسكنه. ونحن نعيش ونموت ونفصر في الأرض كالأدجين جاهدين كي نشارك الله حكمته. ونحن لا نفهم السماء بالأساؤل الملح. بل نلتفت حوثاً في تراصف وفي حياء. فقلب الفكر في الأشياء والأحداث تحكيها ونكتيها. وعند قول أمر كلمة وعند كتابة آخر كلمة يكون المزى - من الحادثة ومن الحكاية - مكتوبة أو محكية - له الصبح يزهر كشمس في حياء الفهم. ونشئ الحيرة. ونكون راحة ونعمة. ثم ما يلبث الفلق أن يفسب نلتفت حوثاً عن الحب الجديدة ونحن لا نلقى بكيتنا القديمة من التناطف بل نلتفت عليها ونعود لها. نعرف أننا نستعرب الراحة. ونعرف أنه بعد الراحة الفلق في حالة داخلة من البحث عن المزى. وفي كل قصة أكتبها تلك الحائرة الباسلة للبحث عن المزى

ويكون في كل قصة ناس وأحداث وأشياء. يكون فيها نظام من الفكر والعاطفة والفعل والامتاع والفرق والصمت. نظام شديد الإحكام. متحرك في ذاته. متجه لا ينفط. هدفه. باحث في هذا الهدف. والرائع هو حرارة هذا البحث وإسحاخه وليس الوصول. إن هذا البحث هو في ذاته الوصول. وعند أول كلمة نحدد طبيعة هذا البحث طبيعة الناس والأفعال والأشياء في القصة وترتيب طبيعتهم وأهميتهم تبعاً للإسحاق الداخلي حركة هذا (البحث) التي لا تتقطع.

عبد الرحمن فاصم

دون داع فنى. من هنا يمكن. أن عرفت لإحدى منهم بالسلب بالإنجاب. أما الكتاب الذين لعبوا دوراً إيجابياً في تكويني الفني فثلاثة. أولهم فريد الحكيم الذى كان قد بدأ ينشر في مجلة الرسالة لوصولاً بعنوان «تحت مصباحي الأصد». ومع أن هذه القصص لا تتاجر تحت وصف القصة القصيرة لأنها وضعت على الطريق الصحيح للغة القصة القصيرة، حيث تصبح اللغة هي نفسها الحدث، وهي نفسها الجو، أو تصبح القصة القصيرة فنا أداته اللغة لا لغة أروى قصة كما هي الحال عند المنطوطى أو لغة تصف شخصية أو بيئة كما هي الحال في كتابات تيمور الحكيم. والكتاب الثاني الذى وضعت على الطريق الصحيح هو المائلى. فانه تعلمت منه أن أقد الأشياء أو الأحداث بجملة واحدة يمكن أن يصبح أهمها من لغة إيسانية بحث إذا وقع في بؤرة رؤية فية متميزة. وهذا عنصر أساسى من عناصر القصة القصيرة في رأيي. أما ثالث الكتاب الذين تأثرت بهم إيجابياً فهو تشيكوف الذى قرأت له قصة واحدة مترجمة في مجلة الزوايا فاستبحت بأن حايها فنا جديداً متميزاً حقا. فانه تخلف من رحابة الرواية ومن بريق الحدث ومن جماليات اللغة. ومع أننى لم أقرأ تشيكوف غير هذه القصة إلا بعد أن دخلت الجامعة وتعلمت كيف أقرأ بالإنجليزية، لآتني في كل ما كتبت في مرحلة الصبا كنت أأخذ من قصته تلك - ولأذكرك اسمها - مثلا يندى.

٢ - ما لبثت إلى الاحكام بالقصة القصيرة هو القصة القصيرة نفسها، فني تلك لرحلة من العمر تسعين نفس الصبي بمشاعر فائرة تريد أن تهرب من نفسها. وطابا ماكنه طريقها إلى عالم الشعر. وأكثر من أعرف من الأدباء بدعوا في صباه بقرض الشعر. ولهمم أنفقوا سنوات قبل أن يكتشفوا أن الشعر ليس فنيهم الأول فصرفوا إلى الألوان الأخرى من الفن القوي. وقد مرت بتس نفسهم. غير أننى اكتشفت سرعياً أن الشعر ليس أروع أدوات التعبير كما يطمع قلوب من مشاعر، إذ كانت تحيل إلى السخرية حتى في الحب، وكانت رؤيتي أقرب إلى النقد وقد الملاحظة، وكان من طبعي أن أرى الأشياء في حركة. وأطلق الأشخاص

١ - لأذكر الآن عن وجه التصديق قرأت في القصة القصيرة أيام الصبا، ولكن تطورت في ذاكرتي أسماء ورعل من الكتاب في الثلاثينات استعملوا في عدد من المجلات التي أصدرها تايها محمود كامل الحاشي. وواكب هذا - أو سبقه - بقليل - ما كان قد كتبه المنطوطى في العبرات والتفكرات. غير أن هذه القراءات لم تترك في نفسي أثراً، ولم تلفتن إلى هذا الفن الأدنى. كذلك كانت مجلة الزوايا التي أصدرها الزيات من بين قرأت في هذا العهد، ولم يكن لها أثر في أثر في نفسي أبداً. بحيث يمكن أن أقول إن هذه القراءات لم تتدخل في تكويني الأدبي إلا كقراءة عامة مطها في هذا مثل ما كنت أقرأ من تاريخ أو فلسفة أو شعر. وقرأت أيضا في هذه الفترة بعض ما كتب محمود تيمور ولم يصبني. وأذكر هذا جيدا لأنه كان مثاراً لجهد متعصب بين وبين أحد أسفلاقي المصحين به. وهذا لا يخفى أننى لم أسعد من هذه القراءات في تكويني ككاتب قصة قصيرة، وإن لم أهم في هذا الوقت طبيعة هذه الإلادة. ولعل لم ألتفت إلى إلا وأنا أكتب القصة القصيرة فعلا. فقد لاسحت أننى أناشئ - وأما - كل ما لم يكن يصحني في كتابات أولئك الكتاب. أناشئ بكاتبي المنطوطى ولقصد قصدا إلى استمداد الموع، وأناشئ السيرة العاطفية والاتحاد على المصاطبة في مغرسة محمود كامل، وأناشئ سريفة محمود تيمور وكلفه منه أدنى التفاصيل في وصف الشخصية أو تصوير الجو

لا يخلو النسبة إلى هذا معنى إلى أن أثيره أو أحره أو أعلمه ، فكل ما يحى هو أن أمته . وإذا فسحت له النصه فقد نجحت . ومن هنا أصدر أن دائرة قرأت صنع حتى لتصبح بين أهل مسيرات الطفلة وبين أصناف المطلقين ، إلى بل تشتمل أيضا على الأديب في أكتب الإذاعة والطبغوين .

٦ - ليس هناك مدى زمني لكتابة القصة القصيرة ، فبطها يتم في يومين أو ثلاثة ، ويطها يستغرق شهرا . ولإعلاءه لها بطول القصة أو قصرها . وربما كان لوضوح الرؤية وبعمدها دخل ولكن القاصد لا يطرده . فأحيانا تكون القصة والحكمة غاما في ذهن ومع ذلك تستلزم الكتابة . والمكس صحيح . ولأضف أن هذا التطر صعب . واما هو لنص في نصج الشخصية في نسي . أما إذا كانت الشخصية قد نصبت فلا صورة على الإطلاق . لا في اللغة . ولا في التكيف .

٧ - لا أستبعد أن للدراسة الطويلة أكتسب عبرة بالعناصر الحرفية . فقد كتبت في الخصيبتات أكثر من مائة قصة دون أن تفنى واحدة من غيرات حروفية على القصة التالية لها . ذلك لأن كل قصة لها تكتيكها الخاص بها والذي يفرسه موضوعها . فن تم لأصنع لقصة أخرى إلا إذا تذكر الموضوع . وهذا التكرار لون من الكتابة لم أمارسه ولا أفنى نادرا على ممارسته . لما لم تكن القصة جديدة غاما فإني أزهه في كتابتي بل أصغر عن كتابتها .

٨ - أجيبت عن هذا السؤال في القصة الخاصة .

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو الشخصية أو الموقف . أما الحدث فلا أذكر أنني كتبت قصة واحدة مدخلها الحدث .

١٠ - بين الزمان والمكان في القصة القصيرة جوهري . لأن شخصيات القصة لابد أن تتصرف في مكان ولابد أن تستغرق حركتها زمنا . ولكن الشخصيات باليوم أو بالسنه لا ضرورية إلا إذا كان له مدلول أساسي في فهم الحدث . وكذلك تعين المكان بالصعيد لا يكون إلا إذا أضفى على الشخصية طابعا مميزا . غير أن الظروف السياسية أحيانا تظفر أن أعين زمنا ومكانا موهلين في البدع من العناصر . فلا بد لطبيعة العمل الفني .

١١ - لا شك في أن كتابتي في القصة القصيرة مرت بمراحل تطور لانه ليس من التطور أن أبدا الكتابة منذ سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٧٠ دون أن أطور . ولكن تميز مراحل التطور وروصدها ليس بالأمر الهين . ولكن في ملاحظات عامة . ففي اللغة مثلا بدأت الكتابة بالقصص . ثم جرفني موجة الغاية سنوات عدت بعدها إلى القصص في إتباعي الأخير . وفي الصياغة بدأت بالرمز ثم جرفني موجة الواقعية سنوات عدت بعدها إلى الرمز في (رحلات السندباد) . وهناك بعض قصص كتبت في أواخر الخصيبتات كانت ذات طابع سياسي مباشر . ولكنني كنت وائيا عا أعلم حتى إلى دونجتي في مجموعة (سوزي والذكورات) في باب خاص أحييت قصص التفتيات واعتبرت بأنها ليست عملا فنيا . ولهذا ألتصدها مرحلة من مراحل تطوري .

١٢ - لا أستطيع أن أذكر أنني انصرفت عن كتابة القصة القصيرة بالرغم من أن آخر قصة كتبتا (الورد) كانت في سنة ١٩٧٠ . وبالرغم أيضا من أن كثيرا من المثاقب انهوى بأن الإذاعة والطبغوين قد ارتفعتا في مجال القصة القصيرة . فالحق أنني منذ بدأت الكتابة ونشرت كتبت أكتب في مجالات متعددة . فقد كتبت في النقد وفي الرواية وفي المسرحية وإن كانت القصة القصيرة هي أكثر ما كتبت حتى عرفت بما . ثم أكثر من الكتابة للإذاعة حتى عرفت بما أكثر بما عرفت بالقصة القصيرة . غير أن المطلق إلى هذا التقليل بين المجالات المختلفة للكتابة هو طبيعة الرواد التي أوصحت أنها هي التي تفرس الإخراج الفني . وإذا كانت الإذاعة قد اجتذبتني سنوات للسرعة التي تتميز بها في تقديم العمل الفني تم لسهة انتشارها . فقد ظلت أكتب خلال هذه السنوات قصصا قصيرة كذا لفرض الموضوع نفسه . وعندما انقطع عن الكتابة للإذاعة في سنة ١٩٧١ لم أعد إلى القصة القصيرة .

كنا عاين ومفطين لا كأشكال وأجرام . فلم يكن الشعر هو الأداة للظلم إلا إذا كان مجاه . فالتقت القصة القصيرة أداة للتعبير في وقت مبكر نسبيا . وأذكر أنني في حلال دراستي الثانوية انصرفت إلى الإلمام في الريف خلال الإجازة الصيفية . ولم يكن أمامي من وسائل التسلية إلا القراءة والكتابة . فقرأت كثيرا وكتبت كثيرا . وكانت حصيلة كتابتي خلال ثلاثة شهور بضع عشرة قصة قصيرة شامت كلها . ولكني أذكر الآن غاما أنها كانت جميعا تدور حول شخصيات عرفت في القافرة وفي الريف . وأني كتبت أحييت الشخصية طويلا في مسوكة قولها وفعلا . ثم أضفها في دوامة حدث أنقضه احتلالا . أو أستعيره من الواقع بعد تجويز فيه وتعديل وإبدال بريد الشخصية تخميدا وبرورا . وما بلغت نظري الآن أي . وقد جهرت كتابة القصة القصيرة بعد هذه البصوة الضالمة . بل جهرت الأدب كله رغم أنني كتبت أشخاص في دراسته بالجامعة . وانصرفت إلى فن آخر بعد من الأدب غاما وأخلصت له نفسي وجهدي عشر سنوات أو أكثر حتى ز . أنه كانت في محاولات في القصة القصيرة . ثم عدت . أو أعدت . إلى كتابتي بعد كل هذه السنوات . فإذا في ألق نفس المسج . النقاط الشخصية من الواقع . وأماها . وما يندبنا . ثم وضعها في دوامة حدث متخرج أو محير . بل إلى أثره نفس المسج في أكتب . لأن من دواما لإذاعة في الطبغوين . ولم أكن أهي هذا بطبيعة الحال . ولكنني أكتشفه الآن وأنا أأمل ما كتبت خلال ثلاثين عاما .

٣ - قرأت كثيرا من أصول هذا الفن وطرائق كتابته . ولعل قرأت كل ما صدر من المطابع العربية وما دخل إلى مصر من المطابع الأوربية حول فن القصة القصيرة . ولكنني فعلت هذا بعد أن استأثرت في أداة التعبير ونشرت عشرات القصص . أما في بدايات القصة فلم أكن أفرا إلا مجموعات كتاب للقصة الغريون التي قرأت كثيرا منها . ومازلت أفعل حيث يمكن القول بأنني لعدت من النماذج التي للدراسات حوفا . واستفاد من هذه الدراسات استفادة نافذة لاستفادة مبدع . وكثيرا ماخلفت مع أصحاب هذه الدراسات في تفهيمهم للكتاب أو لأجاءه . أما عندما أكتب فلا أظن أنني أنسى كل مآرقت من نظريات سواد وفنيتها أو خالفها .

٤ - استجاري إطار القصة القصيرة دون غيره ذكرت أحد أسبابها في سبق . وهو طبيعتي الشخصية ورؤيتي الفنية . ولكن طبيعة الموضوع أيضا سبب جوهري في هذا الاختيار . فكثيرا ماأبدا كتابة قصة قصيرة فاضطر . ثم أكتفت أن للموضوع لأصنع قصة قصيرة . وأذكر في هذا الصدد أنني قرأت عبرا صحنيا في الخصيبتات فأعسست بأنه يصلح موضوعا لقصة قصيرة جيدة . فبدأت أكتب . وألفت أكثر من شهر في محاولة كتابته دون جدوى . ثم اكتشفت أنه يصلح مسرحية من فصل واحد . فكتبتها في ليلة واحدة . وقدمتها للشر في الصباح دون أن أزوج . إليها بالنتيجه والإصلاح . ولم تفرط . وكان ماأبدا الحرب - قرأتها للمرة الأولى فلم أجد بها ما يحتاج إلى تنقيح أو إصلاح . ثم نشرت بعد ذلك في كتاب دون أن ألق بها كلمة واحدة . مما يعني أنني كتبت في ليلة واحدة القصة التي أنقها للعمل الفني . رغم أنني جهرت خلال شهر أو أكثر عن كتابتي في إطار القصة القصيرة . وهذا يؤكد أن طبيعة الموضوع هي التي تفرس الإطار الفني . أما إمكانية النشر فلم يكن لها دخل في اختيار الإطار لها أضف . وقد أكون عطلت في هذا الاعتقاد . إذ إن الطلب على القصة القصيرة من الصحف والمجلات كان شديدا في الخصيبتات وأوائل الستينات . وربما لعب هذا دورا في ترجيحي إلى كتابة القصة القصيرة بكثرة . ولكنه بالطبع لم يكن وراء اختياري للشكل الفني إطارا لموضوع معين .

٥ - في أكثر ما كتبت من قصص قصيرة لم أكن أهداف إلى توصيل شيء للفقاري . واما هي فتمتد في النفس بنبي لها أن تشكل خارجهما في عمل فني . فإذا تصادف . وهذا يحدث كثيرا - أن كان مثار الشرحه سياسيا أو اجتماعيا اكتسبت القصة صبغا ملها . وأحيانا بطريقه عفوية . والفقاري لا يميل إلى العمل على الإطلاق . لا قبل الكتابة ولا في أنفائها . ولا يعني أنني أكتب لنفسي أو أنني لا أم للفقاري . فالنفس لا تصفق صورته الكاملة إلا بالترصيل . ولكن الفقاري

لما يجعل الرابطة بين الموقفين منبهة . وأنا الآن مشغول بكتابة الرواية والمسرحية والتبليغ التلفزيونية . ولكن هذا لا يعني أنني هجرت القصة القصيرة بقدر ما يعني أن الموضوعات التي تشتمل الآن تصلح لهذه الأطر ولا تصلح لإطار القصة القصيرة

١٣ - أرى أن القرنين الأدبيين اللذين حققت مصر فيها تطوراً له وزنه هما الشعر والقصة القصيرة . ويرجع هذا إلى ما يتحقق فيها من ذاتية الفنان على عكس

- ٣ -

لقد ارتبطت منذ ذلك التاريخ روحياً بمجلة (الآداب) . وعلى الرغم من تعدد المجلات وإغراء المكائلات ظلت أشر فيها . ول هذا العام نشرت فيها آخر قصتين قصيرتين كتبتهما . وهما (رسل من الرماد) و (صمكتان) .

- ٤ -

عندما كتبت قصتي الأولى (الزكري) امتلأت بإحساس أكيد بأن القصة القصيرة هي القرون الأدي الأوطى إلى نفسي . ولدى من خلاله أستطيع أن أفصح عن كل الآراء التي أريد طرحها في تلك الفترة المليئة من تاريخ العراق السياسي .

ولم أكن متعزلاً عما يحدث . بل كنت في الصميم من الأحداث . وعلى الرغم من أنني لم أكن متصياً حزبياً في تلك الفترة . لاني أحسست بفداحة ما يحدث فيقع ومصادرة للحريات واعتقالات ومصادرات وخوف من النظام . أقول هذا دون أن أتجسس بشجاعة ما . فقد جئت إلى الكويت . ونشرت قصة أخرى بعنوان (الصورت العظيم) . تحدثت فيها عن قائد يتحدث عن إصراره على خوض معركة مع خصومه حتى النهاية ومهما كانت النتائج . وكنت أرمز بهذا القائد إلى القوي الوطنية العراقية التي تقاتلت وضحت ثم جاء من يسلب الحكم ويحاول إلغائها وإضعافها ونشر بد ماخيلها .

وظلت هذه المسألة موضوعاً لمعد كبير من قصص القصيرة التي وصلت كتابتها دون القطاع . وبين فترة وأخرى - كل عام أو عامين تقريباً - كنت أجمع الحصة في كتاب .

أصدرت (الظل في الرأس) في عام ١٩٩٨ . ووجهته من رحلة التعب) في عام ١٩٩٩ . و (التماس الأخرى) في عام ١٩٧٠ . وأنا أعد هذه المراجع . مصداقاً إليها الصبغة الأولى (السيف والسيفنة) . مشكلة لرحلة واحدة . لأنها ولدتهم سياسي وفكري وفي واحد . وأحب هنا أن أؤكد . عند هذا الأمر لأزيدهم وضوحاً .

- ٥ -

على الرغم من أنني وجدت نفسي أكتب القصة القصيرة تلقائياً كما أسلمت . لم تمر المسألة هكذا . بل ضمنت عندي للحساب الدقيق والصير جداً . سألت نفسي سؤالاً بسيطاً : لماذا أكتب القصة القصيرة ؟ وكيف يجب أن أكتبها ؟ وأنى شيء أريد أن أحفظه من وراء كتابتها ؟

وقد انتهيت إلى جملة من الأفكار المقتضى لى . أهمها :

١ - أنى أكتب القصة لأطرح من خلالها موقف سياسي والاجتماعي ، أى أنى كاتب ذو قضية . وأن وسيلتي الناجمة في التعبير على هي هذا الفن الصاعد - القصة القصيرة .

٢ - إذا أردت أن أكون كاتباً متميزاً له صوته المنفرد فهذا الأمر يتطلب من أن أفصح جانباً كل التجارب القصصية التي أعجبت بها . وبرت بلغتها ولغتها وموضوعاتها . لأنى إن لم أفعل ذلك سأفقد في مأزق تقليد هذه القصص . وأتأكد

إن الحديث عن تجربتي في كتابة القصة القصيرة يجعلني أسعد بدياً في الكتابة بشكل عام وليس في القصة القصيرة فقط . تاريخياً ترجع علاقتي بالكتابة إلى أعوام الدراسة الابتدائية . حيث كنت مشغولاً بتدوين الكثير من الأفكار التي تدور في ذهني . وأحياناً أحلام ناعمة . أو خليط من العواطف والطلعات والرؤى . هذا بالإضافة إلى ما يمارس للفن الذي كنت أنسى أصلاً له . وأنى سأنتقل له كل حيالى . ألا وهو الفن الرسم . الذي أحمل فيه شهادتي اختصاص . ولدى ما درست لدراسة عدة سنوات قبل أن أغفل إلى بغداد طالباً في عام ١٩٩٣ لأحترف العمل الصحفي وأبدأ الكتابة الحرفية .

يؤكد لك أنى قد نشرت أية قصة . ولكنى كنت قد نشرت بعض الحوارات . وكذلك عدداً من القصائد النثرية في مجلة (شعر) التي كانت تصدر في بيروت . وأتذكر أن ذلك كان في العاشر من ٣٣ . و٢٤ من مجلة المذكورة . ومازال لدى ديواناً محفوظاً . أصدرها بمجل اسم : شهرار يصر حائلاً . والثاني بعنوان : زهور الغابة الأسنة . وقد فكرت جداً في نشرها في عام ١٩٧٩ عندما كنت أصغر في بيروت ولكنى وجدت أن الأمر جاء متأخراً جداً . على الرغم من ولول من أن هذه القصائد تحفظ بالكثير من الحرارة والجورح . لأنى سكبتا من قلبي . ول أنى أكثر لحظات حيالى بأما وقامة . ألا هو فترة السنين . فترة الطموح والتشرد الحقيق .

- ٦ -

من قصائد الترو والحوار والمقالات إلى القصة القصيرة . هكذا أحللت أقرب بجزء ودون أن أسخط لذلك . وقد وجدت حتى قصائد النثرية ذات محور قصصى . فهناك أشخاص وأفعال وحوار وموقع جغرافية ومرحلة تاريخية .. الخ .

ول أعد أيام عام ١٩٩٣ كتبت قصتي الأولى التي أسميتها بـ (الزكري) . ولم أعرضها على أحد من أصدقاء لأحد رأيها فيها . بل صنيها في الظروف وسجبت عليها عنوان مجلة (الآداب) اللبنانية . التي كانت يوزعها في أوج ازدهارها . وكان منتهى طموح الكاتب العربي أن ينشر فيها . وأردعت الظروف صنتوق البرية . وبعد شهرين رأيت (الزكري) على صفحات الآداب . وقد تحدثت عن هذه الفترة في روايتي (الزكري)^(١) . التي تحمل اسم نفس تلك القصة التي لا أدري لماذا لم أدرجها ضمن مجاميع القصصية . وكان من المناسب أن أسميها إلى قصص عمرى الأولى (السيف والسيفنة) التي صدرت في عام ١٩٩٦ .

٥ - هناك عامل سرى ، لم يستطع أحد من نقاد قصصى أن يشخصه . وهو أنى قد حملت بعض المؤثرات من قراءات النجدة . ولكن يبدو لى - وهذا من حسن ظنى - أننى قد أثبت الجيد من هذه المؤثرات فى بورتقى . ولما لم يسجل على تأويل مباشر هذا الكاتب أو ذلك . حتى لو حدث ذلك مع البدايات فإننى أراه أمراً مشروعاً ، ولكنه لم يحدث .

- 7 -

منذ أن بدأت الكتابة حتى يومنا الحاضر . لم أقطع عن متابعة التجارب الجديدة في القصة العربية القصيرة ، فأنا أتابعها لا من أجل أن أليد منها فقط . ولكن من أجل أن أعرف إلى أين يتجه تفكير كتاب القصة العرب الشبان بوجه خاص . وماذا يريدون من وجهة القصة . وأين يقاد الاتجاه .

وأعتقد أن فترة الستينيات هي أهم فترة في تاريخ القصة القصيرة العربية . فبعدما لم تعد تقار بمهمة "تأليف قصة مهمة" ، فإنها أصبحت لقراءة ما يشتهي القارئ الأجنبي . لقد اكتشفت فيه مفرعة واضحا في المرحلة .

حتى الأسماء المعروفة التي أغشت هذا الفن . لتاجلج جديدة أي إضافة . وأخيرا جعل عظمى إلى الزيادة . إن لم أقل عظمى .

يوسف إدريس الذي كنا نلده عودجاً متقدماً في القصة العربية القصيرة .. وهو حقا كذلك في مجاميعه «مسحوق الخمس» .. ولله الآي آي ..
«ويت عن حلم» - نشر في السرايات الأخيرة قصصا بعضها قرأته على صفحات (الدوحة) اللطيفة .. وكان يودى لو لم ينشرها ..

نفس الشيء يقال عن بعض الأسماء الشابة في مصر وغيرها من البلدان العربية . كسوريا والعراق والمغرب . فكل جندبها نكوص وعودة للواء .

ويبدو لي - بمنزلة من البحث عن كل الأسباب - أن الكاتب العربي
 ويحس به القارئ أيضاً - لم يجرأ يتعامل مع القصة القصيرة بصراما فخره
 الخصيصة والسننات وجديها، وأن هناك شيئاً من الاستخفاف في هذا الفن،
 في حين تحولت الجدية إلى الرواية، التي بدلتها نظرية آلاماً مهمة وذات شأن.
 هذا مع العلم بأن كتابة الرواية أيضاً أصبحت نوعاً من «الموضة» - لأن العالم يتبع
 صوره هذا الفن، وأن قلب دوراي، أشد تألقاً وأكثر تلالماً من قلب كاتب قصة

على أية حال فإن هذا الأمر مرده أبها إلى أخلاق الشعوب والكتاب في مرحلة من المراحل ، ففي زيارتي الأخيرة بجامعة السوربون الجديدة أعبرني عدد من المشرقيين أن الظواهر الفرنسية لا يلبث على قراءة القصة القصيرة ، وأن أعبر كاتب قصة قصيرة في فرنسا لا يجد ناشرًا لجموعته . والأمر يختلف بالنسبة إلى العالم الأنكلوسكسوني .

ما أريد أن أقوله هو أن القصة القصيرة العربية في صمود اليوم ، وربما تعود إليها الحياة بأنماط عسكيات جديدة للاهتمام بها كتابة ونشراً في وقتنا العربي ذي المتغيرات الكثيرة .

-Y-

بعد تشريح مجموعتي الأربع الأوليات كتب روائتي الأولى (الوشم) - التي ظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٣ - وعند ذلك التاريخ حتى يومنا هذا صرت أمارس كتابة هذين اللتين معا - بالإضافة إلى المتابعات التقديرية للأعمال الجلبندية في القصة القصيرة والرواية.

وقد أصبحت كتابة القصة القصيرة لا تواترني إلا في مرحلة النضال التي تقبـ
التهالي من كتابة عمل روائي جديد ، على الرغم من أنني أكون أكثر انبساطاً
وهلوساً عندما أكتب الرواية وأعيش أحداثها وشخصوها بعمق نادراً ما أكون
طبعاً ، وهذا عند لحظة ظهور .

مستكون كتاباتي متجهة إلى السائد والمألوف، ومستكون نسخة نزوية . وسطرا على جهود الآخرين . وقد حاولت ذلك مع إيماني بأن المسألة ليست سهلة مطلقا . وأني لم أكن مهتما غاملا لكل هذه المهمة التي تحتاج إلى دعاية كبيرة من التجارب والقرارة والأطلاع والممارسة ، ولكن المهم أن هذه الحقيقة كانت تصب عني . ومع هذا فإنني لم أكن قد أضلت في تأييد الأدب الجرجري الذي كان شامعا في الستينات .

أدع أني قد أعدمت قرادة قصص سارتر وكامى عدة مرات .

هل أقول إنه من حسن حظي أنني لم أدرس الأدب دراسة أكاديمية . ولم
ألتصق به ؟

لم ، لقد قلت هذا ذات مرة في موضوع في قلمته في ندوة (الكتابة القصصية عند الأديباء العرب الشبان) التي عقدها اتحاد الكتاب التونسيين في عام ١٩٧٧ .
كان نصر مافلته على وجه التحديد مايلي

(لم أصعب في دوامة اللغة . وماذا قال فلان عن فلان . إلى آخر هذه الأمور التي تضع فيها نتائج للدراس الأدبية العربية عندنا . مما يؤدي إلى تحجر الخلق في الأخير . بدلاً من أن تتجدد رهافة وطروقة ما^(١١) .

لذا فإن لغتي جامت طلبة . غير عاقلة . فلما أتت أحدى في استعمال المفردات التي أرتاح إليها . واستعملها دون أن أراجع أي قاموس . ولوكيما يبلغ شعري . ظلت أركن إليه منذ أن كتبت أكتب قصيدة النثر . ولم أنخل عنه أبداً . خصوصا في القصيدة القصيرة .

كما أن مدرسي اللامعة إلى جماعت على مرحلتين - ووفقاً ثبات الأخلاق التي تنتمي إلى مدارس وعصر محطلة - في المعارض التي كانت تقام في بغداد - أو في الكتب التي كان يجمعها إيتنا أساتذتها - في أو من خلال زياراتهم للفتاحات المعروفة في المواسم ولندن وإيريس وروما ومدريد وأثينا والقاهرة - ووفقاً التمثل أمام المدرس - أو هذا الأمر قد شجعي على محاولة القيام بتطبيقات من مدارس الرسم على القصة - وقد تجل ذلك في مجاميع الأربع الأولى - في شكل نحت أيضاً في بعض قصص رموز لاحقة في (الخيول)^{١٣١} - وتجل هذا في مجاميع واضحة أيضاً في عهد من روياتي - مثل (الوشم) و(الأنهار) - ولقائفة تدور حول طلبة يدرسون الرسم أيضاً - أي التي أخذت من الرسم فيها على جوانب الموضوع والفتية.

٤ - إن انبساطها بالهجر كان أن يحول عدداً من قصصها إلى قصصه . وكنت
أستعين بها بالإضافة إلى القصص الشعرية - قطعاً شريفة الأصل - في مسار القصص
لتفتحها التوفيق في الإيقاع . وكذلك لإضمار بعض الأحداث لها أهمية بالغة .
في مجموعها الأول عند نقل تلك البرجة خاص في قصتي (البيت والسجينة) التي جعلت
مجموعة اسمها . وقد عدت إلى ذلك في قصتي في مجموعتي (ذاكرة
المدينة) . تحمل اسم (المدى) . والفرق أن القصص في كتابها ذات دلالة سياسية واضحة .
وقد كتبت في مرحلة لاحقة - في فترة الاحتلال البريطاني للعراق -

وأحب أن أذكر هنا أن أحد الأصدقاء النقاد قد علق على آخر قصتين لي
وهما : «سبل من الرماد» . و«محسبان» . قائلا : «إنهما قصيدتان» .

هل يلقى هذا الرأي إلى جانبها أم هو ضدها ؟ وهل هو امتياز للصفة أن تكون لصيدة ؟ هذان سؤالان أثرت الرد الجازم عليها . على الرغم من أننى مقتنع بأن الصفة القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة . وكذلك إيقاعها ، وأن التزنية المطلوبة في لفظ الصفة ، تأتي مع

4 - وبالإضافة إلى الرسم والشعر أخذت من المسرح ومن السيناريو السينائي كذلك. ول المسرح كانت لي قراءات متعددة. وأذكر أن سلسلة (مسرحيات عالية) التي كانت تصل إلينا من القاهرة. قد ساعدت على إشباع شغل بقراءة هذه المسرحيات التي كان أديها العزري يمانى من الجذب فيها على مستوى التأليف وصسوى الترجمة أيضا. ولم تكن الإلهام المسرحية العربية الطليعية قد بدأت تتطور بعد ذلك.

المجينة التي امتد أثرها لدى القارئ العربي - الذي يعاني من الحرمان والكتب الفكرية والسياسية - فظننا أنها عظيمة لأن كتابها مفعولاً عن أوروبا وعن العرب الذي يميل فيها وهو لا يفكر إلا فيها بين ساليه - ولم يتنبه هؤلاء القراء - بل بعض النقاد إلى الفقر الفكري في هذه الأعمال - ولم يسألوا أنفسهم : لماذا لم يجر الاهتمام بها حتى بعد أن ترجمت لعده من اللغات الأجنبية ؟

ولكن أكثر ذلك وأسوأ الأشياء بأسمائها - إذا ما قيمة رواية مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) - لم قرأها نالده غري أو قازي غري ؟

لا أريد أن أقصر على أحد - ولكن هذا هو الحال - ومن هنا فإن جهود بعض الكتاب العرب الحادة مستمر حتماً في كتابة أعمال قادرة على أن تفرس حضورها على العالم

- ٩ -

عندما ظهرت (السيف والسيوف) في طبعته الأولى في عام ١٩٦٦^(١) - كانت لافتة مرحلة الستينيات في العراق - وقد بدأ يبرز للفصاة العراقية السنية بعددور هذه المجموعة - وهي لم تمر مروراً عابراً بل إلى - في إطار تلك الفترة الحافلة من تاريخ العراق السياسي - قد أصبحت موضوعاً يومياً للكتابات الصحفية - وأما الكثير من الأقوال التي لبست عنها في مقالات وكتوب

ولكن هذه المقالات لم تكن كلها معها - بل كان قسم منها يهدمها - ومع ذلك فقد كنت ملتصقا كل الالتصاق بمحاوئي - ومن ثم فإني لم أطرب للمديح أو أقبل أمام المحبات - وبدأت أظهر هذه القصص التي اعتبرها لبثات للأفكار القصصية أخرى كتبها لاحقاً ونشرتها في مجامعي التي وصل عددها إلى ثمان حتى الآن - بالإضافة إلى خمس روايات .

كان نموذج الفصاة الحسنية هو السائد يوم بدأنا الكتابة - وهي قصة تستمد معظم تأثيرها من شكوف بشكل رئيسي عند أبرز كتابي - أو من مكسيم جوكسكي عند البعض الآخر - أما بالنسبة إلى شخصيات فقد قرأت مجدية كل موروث القصص العراقية - الذي بدأ منذ عام ١٩١٩ - عندما صدرت (الرواية الإيقاظية) لسيان فيلبي - وقد أعجبت ببعض التجارب التي قدمها ذنون أيوب - وعبد الحق فاضل - ومحمود السيد - ومهدي عيسى الصفر - وعبد الله تيارزي - وعبد الملك نوري - وغيرهم - ولكنني اعتقد أن هذه التجارب لم تنطرح نفسها بمثل الحدة التي طرحت بها أعمال الستينيات .

وإذا كان أحد القاصيين اللصيرين الشباب قد صرخ يوماً لئلا : (نحن جيل بلا أسئلة) - فإن هذا ينطبق علينا أيضاً - وإذا أجهت الابتعاد عن التميم لإني أتحدث عن نفسي في هذا الأمر وأقول : إني لم أبدأ في أي من هذه الأعمال ما نستطيع أن نجعله متعلقاً بالتواصل والتطوير - لقد كانوا يتحدثون عن مواضيع لم تعد سائدة حيث استبدع غيرها - ويتعلقون من ملامح فيه لم تعد ترضى بها أو تركن إليها ونحن نتعرف لجوارب جديدة عربية وعالمية - كانت عمرة علينا - ثم بدأت نغلق مكشباتنا في أثر الانفتاح الذي واثق السنوات الأولى لثورة عوز (بولس) عام ١٩٥٨ - التي أنهت النظام الملكي - الذي قارع الجميع من أجل إسقاطه - وجئنا أماناً طرقياً آخر فكان أن سكننا - ولم يكن معنا أي دليل - وأصبحت مهمتنا شاقة في اكتشاف المواقع وتحميد المسارات .

لقد كنا جيلاً بلا أسئلة ولا أدلة - ولكننا - يرغم هذا - بل نضع - بل وجدنا طريقاً - وواصلنا الكتابة - حتى أصبح بعض الستينيات يمثل بجماعة وفرة وعطالة أقوى تيار عرفه الأدب العراقي الحديث .

لقد نشرت عشرات الكتب فطشت الأسماء - وكثرت التجمعات والمحاورات والمجالات - ولكنها كلها قد أعطت الجاز - ومددت جلودها لتفتق جسم الله

أما عندما أكتب القصة القصيرة فإني أكون مشغولاً ومزموراً ومفعلاً تعيش معي الأحداث فترة من الوقت - وقد أنساها أو أنساها - ثم يتبقى حكاية فجيئة - فأجلس وراء الطاولة ولا أنهي إلا وقد سطرت القصة كلها - ثم أزل كلمة فيها حتى الكلمة الأخيرة .

بعد ذلك أضعها جانباً لأسابيع - ثم أعود إليها وأبدأ قراءتها بتأن - وأتذكر أحيى يأتي أفراً صلا كأنه ليس عمل متعلقاً - ثم أشرع في الخلاف وإلا هافة والتبصير على نفس المسودة - وعندما أفزع من ذلك أشرع في تبويضها لأبحث بها إلى البشر - وفي حالات نادرة قد أعود إلى القصة مرات قبل أن أنهت بها إلى النشر .

ليس من عادتي أن أعرض مخطوطات قصص القصص على أحد - مهما كانت [لتي كبيرة في آرائه - لأنني أرى أن أي رأى مسوده لن يقدم أو يؤخر - إذاني مقادير يتاحس اسمه - والفتاحة - وهذا المجس لا يصح لشروط - وأستطيع أن أشبه موقفي هذا بالمطشان الذي يعرف كمية الماء التي لزوبه - هكذا أنا - إذا ما شعرت بأنني مرو وقائع عا كتيبه - فإني أرسله إلى النشر - أما الأصدا فشأنها شأن آخر .

ولكن هذا الأمر لا أفعله مع الرواية التي قد أعرضها على أكثر من صديق من أقربي - وأنصت إلى آرائهم فيها دون أن أضل عليها - على أن هذا لا يعني أن هذه الرواية تدفع إلى إعادة كتابة الرواية أو إجراء أي تغيير فيها - ولكنه مجرد لفظول لمعرفة أصداء عمل يبدل فيه الزم جهه شهر أو أعوام

- ٨ -

في القصة القصيرة - وكذلك في الرواية - تشغل مسألة مهمة وهي البحث من هوية مسئلة ومتميزة لإبداعنا العربي فيها - فقد كنا دوماً نلجأ إلى تقليد القصة الأوروبية والأحد بطموحاتنا وتطبيقها على مواضيع محلية - وإذا كان الأمر مشروعا في البدايات فإنه اليوم ليس كذلك - وخصوصاً بعد أن قلصت القصة العربية أنشأوا بعيدة في صعرها الزمي وتكررت فيها الأسماء وكثر النتائج المشروها - سواء أكان ذلك في كتب أو مقالات وصحف .

لقد ترجمت أعمال قصصية عربية عدة إلى لغات أجنبية - ولكنها لم تلتف أنظار النقاد والقراء هناك - وأعتقد أن الخطأ ليس في النقاد والقراء أولئك - ولكن في أعمالنا نحن - لذا لا يحدت نفس الأمر مع القصص المترجمة من أعمال بعض الكتاب الأفارقة أو أمريكا اللاتينية^٢ .

أعتقد أن السبب يمكن في أن كتاب هذه البلدان قد أخذوا من يتهم ويترواهم الضمي وارتبهم - ولم يعبروا أمامهم أعمال بعض الكتاب الأوروبيين والأمريكان من أجل تقليدها - لأنهم إن فعلوا ذلك سيكون الموضوع على طريقة (بطاعتنا ردت إلينا) .

وهذا أمر بات يذكره الكتاب العرب - وإن جاء إدراكهم هذا متأخراً - فقد حاولوا أن يبدوا من جملة من المتطافات الوثائقية والمجلة - من أجل أن تكون قصصهم ذات تميز - وأذكر مثلاً رواية (جيب محفوظ) - (الحافيش) - التي أعدها أنا شخصياً أهم رواية عربية كتبت حتى الآن لهذه الأسباب - وكذلك بعض قصص زكريا ناصر التي اخذت من أسلوب الحكاية والظرفة والرغم الحاد - وأيضاً بعض أعمال جمال البطاطي - وإن كانت تطبيقاته في الرواية أكثر منها في القصة القصيرة .

إننا نستطيع أن نلخص في ثلثتنا القصصية من الآليات والصور والمعارف والزحرفة والحكايات الشعبية والتوارد وغيرها من المقومات - دون أن نلهم وراء الآخرين في تقليد تجاربهم .

لقد نشرت عشرات القصص العربية التي ظلت الآن روب هريه وتنازل ساروت وكافكا - ولكنها طويت - وكذلك الأمر بالنسبة إلى عشرات الروايات

وهذا أمر أصعب وأزهداً ، وليس من المفروض أن تقي كل الأسماء ، وفي الرحلات للضحية يكون لكل فرد قدراته التي يتوقف بهد أن يستغلها بعض الأسماء .

- ١٩ -

إن الكتابة بالنسبة إلى هي الميز الوحيد ، إذ لم يبق لي غيرها في هذا الزمن الرديء . إنها إلى الذي لن أنوره ، والذي يبدو أنه لم يفكر في حياته يوماً . وعلى أية حال فلن نحصل النتائج ، ولن أبحت عن كل الحصاد ، فإزال في العمر متع من الوقت .

القرى المرحدة الذي حدث - لأول مرة - في الأدب العربي ، ألا وهو مد السنين ، وكانت مصر يومئذ تشكل أكبر بؤرة للقضية العربية : مجلات ، كتب مترجمة وموضوعة ، مسلس ، ندوات ... الخ .

حتى الانكسار السياسي العربي الكبير في عام ١٩٦٧ في يونيو (حزيران) لم يوقف الله . بل جعل الكتاب يزدادون إقبالاً بدور الكلمة وأهميتها تتجاوز النكسة والانكسار .

- ١٠ -

إن تلك الحاشية قد خلعت ، وتصب من كتب ، والتصب من السحب ، ولكن في نفس الوقت بل من بل .

هو المورد المطابق مع ذلك .. وأنه الأكثر قدرة من غيره على احراز العام والإنسان .

٢ - عندما تولت فرادى في الكتب الأدبية وجدني أطول الوقت عند الأدب القصصي .. وترسب لدى إحساس بأن القصة القصيرة ، برغم سبق سيزما المكالم بمكتبا أن تقي برصميل رؤية متكاملة للحياة والإنسان والجميع من خلال جزئية محدودة .. مادام الفنان متمكناً وكافراً على أن يربط هذه الجزئية للغة بكلمة الوضع الإنساني الذي يريد أن يروي . إليه نوافذا أو اعتراضاً .

عرفت هذا من الملاحق في قرأتها مترجمة لكبار أعقاب هذا الفن . ومن الملاحق الجيدة المؤلفة في أدبا العربي .

ووجدت أن ما يجور في ذاتي من مشاعر وعواطف واحتدام وطموحات حول حياتي والجميع والوطن والإنسان . لن أستطيع التعبير عنه بصندوق وتوافق مع ذاتي إلا من خلال معار القصة القصيرة بالذات .. رغم أنني عندما كنت في الرابعة عشرة من عمري كنت رواية خيوان بين أصدقاء السعادة والشقاء ، أشبهتني دار مجلة «الشفق» ، سراجا وفع ظفات طبعها شيب أخميم .. تشجعا من الناس لا اعتقدوه موهبة عندى .

وكتب بعض القصص القصيرة وكنت أقرأها على أحماني من طلبة المدارس الثانوية والأزهر .. ولكن كنت أفضح للفقير الجمال هذا الفن أو التالذ بمضى أرفض .. ولم يكن موجوداً في بيتي .. ثم طاروت وأرسلت بعض هذه القصص إلى مجلة «القصة» التي كانت تصدر من دار «النداء» ووجدت في بردي اخر ردا مشجعا .. ولبرت في مجلة «الصباح» قصة من تألتي وصفها بأنها مترجمة .. وكان اسمها «الأحباب» وكأنا استكثرت على أن أكون مؤلفا .. رغم أن المجلة لاذ كورة كانت تخصص في بعض الأرباب الأدبية لأحروها مجلفيها وأنا في الصعيد خلال أوائل سنوات الخمسينات ..

ثم كتب إلى الصديق الأدبي محمد الحفري عبد الحميد - أديب ملوى الأشهر وكانت مجلة «الصباح» تصدر ملاحق صغيرة لقصصه لا كان يمر أيضا بأربابا الأدبية - كتب لي يحن على أن أرسل قصتي مجلة جديدة سرف يصدرها الأدب صبي الجوار باسم «قصتي» .. ولعلها أخلت بتقصية الصديق وبحث بعض قصصى إلى الأستاذ صبي الجوار .. وفوجئت في أول عدد صدر من هذه المجلة بلغز يخالطني بقوله : «مرسى بك من صفر جديد في أسرة المجلة .. أسلوبك جيد وتمتكن رغم صغر سنك .. مستش من أن تأخذك أجوده» .

ونشرت في المجلة فعلا الكثير من قصصى .. وكانت هذه المجلة هي البداية لتأق هذه الأسماء الثلاثة في عماد حياتي الأدبية : صبرى محمد موسى ، أحمد بجات . د . إبراهيم حلاوة . خليل شكرى . محمد الحفري عبد الحميد .. ولست أدري لماذا لم يرصل الأستاذ كمال مرسى الحامى وكنا نتوقع له مستقبلًا مرموقا في فن القصة القصيرة ..

عبد العال الحامصى

١ - لقد بدأت هواية القراءة عندى في مرحلة مبكرة من حياى - وأنا أحنى هنا القراءة في الأدب ، ليس مجرد تعلم القراءة - في التاسعة من عمري نظريا فقد كنت أقر في ينة جافة قاحلة من سمرات الظفولة .. ولم أكن أبعد لظفوتى ودايتى بعد ذلك أية مسارب للماعري وعواطف وإحسانى ، غير القراءة والتأمام كل ما يقع في يدى من كتب المطامعة وأوراق الصحف والمجلات .. عجائب القرآن الكريم .. وكتب السيرة النبوية وكتب اللغة الفصحى ، والأزواد اللبينة وهي الكتب التي كانت تخص والدى رحمه الله ..

ومن خلال يحن في كتب أحنى الأكبر وجدت أجزاء ألف ليلة وليلة وكتب «المنتخب من أدب العرب» ، الذي كان يوزع على طلبة المدارس أهلها والروايات التي كانت توزعها وزارة المعارف المصرية على طلبها مثل «فارس بنى حمدان» و «أبو الفارس عترة» و «الأمم» و «المهلل» وغيرها بجانب روايات الحب وكان هذه السلسلة تألقها الكثير في تنمية شغف جيلنا القرن من الأدب ، وأحنى به الأدب : القصصى .. فقد كانت هي تدعى إليه ، وضاظرت معها بعد ذلك سلسلة روايات الحكاى التي ابتدئت بروايات تاريخ الإسلام لجورجى زيلشان .. ثم جاءت سلسلة «كتب للجميع» وكذلك «قصص للجميع» ثم «كافى» و«صفتات البلاغ والمصري» وصورت الأمة والنداء . وكل هذا أمكنى .. بعد التطرفى والزيارات والرواى وطه حنين والعدا . الذين قرأتهم في مكتبة رفاة الطفولة بردهاج - أن ألق جيمز ومحمد كامل وعبد الرحمن الخميس ومعد مكارى وعبد الحميد جوده السحر وإبراهيم الزرقانى ويوسف جوه يوسف يوسف طراب وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوى وإحسان عبد القدوس .. وبعد ذلك من خلال الصفتات الأدبية عرفت يوسف إدريس وصالح حافظ ومحمد يسرى أحمد وعبد الرحمن فهمى ولزوت أباطة .. وأخططت خطوات هذه السيرة بكتابات زكى مبارك وسلامه موسى ومعد سيد البرهان وأحمد أنثى وللزاق ومعد طه الشرقاوى وحنى حن ورفيق الحكيم ومعد الطابى وغيرهم من أجيال مختلفة .. وكل هذه الكتابات ساهمت في تكوين النزوع إلى الصبر الأدى لى بشكل عام .. ولكن لم أقف وسط القراءة المتورعة إحساسى بأن الأدب القصصى

ثم توقفت هذه الخلة الشعرية .. ولم يعد لي نالقة أطل منها وسبب الإحساس بالإحباط في توقي ..

ثم جاءت الستينات بكل ما اقترن بها من حيوية ونشاط .. ومن خلال ما كانت تحتم به الحفر الأدبي والناير من جدل وحزب ومعارك ووقى إلى الإصافة والتطوير .. من خلال كل هذا .. وكنت قد تركت الصيد لأعيش في القاهرة وأشارك بفعالية في أنشطة الطلبة .. عندئذ تم إصراري على أن أكون كاتباً قصصياً .. حرصاً في ذات الوقت على ألا أكون مجرد رلم عامر بين كتابها ..

خلال هذه المرحلة وجدت نفسي قصاصاً .. بل لعني بجاهلته محاولاتي السابقة واعتبرت نفسي من كتاب هذه الفترة الذين لاحتقت عطلاتي مع عطلاتهم عطاء ونجويداً ..

٣ - بالتأكيد قرأت كل ما أتيح لي من كتب ودراسات ومقالات حول هذا الفن وطرائق كتابته وما كتب من نقد حوله تطبيقاً وتقليداً .. وقد يكون هذا الذي قرأته قد أغادني في عملية الممارسة بطريق غير مباشر .. ولكنني أعتقد أن الذي يعول عليه في تكوين القصص هو المبادئ القصصية الجيدة التي نتاج له قراءتي والتي تتلاقى مع خصائص موهبته المتطورة والمشحونة والمفروعة .. يستطيع الصلح إذا كانت تلك راجية أن رشد كاتباً أو تصنع دارساً متخصصاً ولكنها .. بعدها - لا تحلق كاتباً .. نعم .. إن القراءة في كيفية كتابة القصة أو في النقد الذي يتعلق بها إشارات صوره تنجب العزلات .. ولكنها لا تصنع القصص أصلاً ..

٤ - الحقيقة أنني بدأت الممارسة الأدبية بكتابة المخاوف والآراء في عرصة البلاغة ثم بدأت التجربة القصصية بكتابة روائية في نهاية الأربعينات وكنت في الرابعة عشر من عمري وقد سبق أن ألفت إلى هذا في الإجابة عن سؤال سابق .. ولكن عندما بدأت - بتأثير الثقافة والأحداث الاجتماعية والسياسية قبل ثورة يوليو وبعد قيامها - أشاركها فيما يحدث في الحياة حول لوزعت كتابتي بين المثلث السياسي والرأى الأدبي في الصحف والمجلات التي كنت أؤسهاها هارياً .. وعندما اشتقت بالصحافة تورعت اهتمامي في مجال الكتابة .. ولكنني كنت حرصاً على أن تكون القصة القصيرة هي عيشي الأول وهي الأحدث ..

لقد كنت راعياً بأن ما أكتبه في مجالات أخرى هو وليد الطرح بالآ أكون عابراً إلى الأمانة التي صقلت بها وأنا نتاج في الفرصة للإسهام في الحياة الأدبية بمشاركة في الندوات وإجراء المقابلات الأدبية والسياسية ومتابعة الجليل في عالم الكتب، وتقدمي الأسماء الجديدة الموهوبة، وإثارة الفرص بال والتعريف بها .. ولكن القصة القصيرة هي لطيفتي الأساسية وبالكلمات الأخرى قد تكون تعبيراً عن جوانبي .. ولكن القصة هي أنا بكل صفاها .. بكل إمكانياتي جيدة كانت أو فاصرة .. هي كل ما يجيش .. وما يبني لي وما أريد أن أوصله بأفوات هذا الفن عن نفسي وعن الآخرين وعن الحياة .. وإتينا الشيء الذي أحب أن أقدم من خلاله وأن أحسب عطفاه ..

٥ - الخطف من الفن صوما هو أن يثرى وجدان الإنسان وأن يشعل حقله من خلال إمكانياته الإبداعية .. وأن يساعده بالإعانة لا بالمباشرة على أن يتخذ موقفاً مما يحدث له أو لغيره .. أن يعطيه رؤية تسمى له ذاته وتسمى له الحياة حوله .. وأنا استهدف بالقصة هذا أن يكون القارئ .. حتى ولو تعلق الأمر بجزيئة معدومة - له رؤية تحفزه على الوقوف بجانب كل ماحو حتى وعدل وحرية وشرف في هذا العالم .. وبالتالي رفض ومقاومة كل ماحو شائه وعاطي وظالم في هذا العالم أو في الواقع أمامه ..

ولكن بشرط أن يتم هذا من خلال أدوات الفن لا بواسطة ذوق الداعية .. لفحصي المباشرة بمجاله .. ولكن الفن لا يعرف غير أدواته ..

أما عن لفظة وهل تمثل تفريقاً وأنت تكتب .. فأنا أعتقد أن الكتابة الفنية حالة نفسية يخلط فيها الوعي الكامن بالخبرة العرفية التي قد تكون مفتنة

الخلفية .. ولكنها محكومة بتساخات اللحظة الفنية استيعاباً للرؤية ومكابدته للموقف .. وإتينا حالة خاصة ربما يكون الاستعراق فيها والسيطرة على متصاهاها غير قادر على أن يصنع الجبال لأي اعتبار أكثر غير متطلبات الإيلاء عني العملية من خلال خلفاتي بكل امتدادات المشايكة .. أما مثل الفارسي خلفتي فأشك أن يكون ولداً بشكل مباشر في وعي اللحظة ..

الكتابة الفنية عملية معقدة وقد تكن في خلفتي اعتبارات كثيرة ولكن اللحظة في حد ذاتها لا تفسح مجالاً لتغير أن يكون الكاتب في مواجهة نفسه والإسالة بكل الوسائل التي تمكنه من بلورة ما يريد إلا أن يعرله .. أما الأمر قارئاً كان أو ناقداً لافتقاره إن لم يكن مستبعداً تماماً إلا أنه ليس سيد الموقف خلفتي !! أما من هو قارئ .. فأنا لست من البلاهة حتى لا أدرك طبيعة الظروف التي يتحرك الأدب من خلالها في العالم العربي .. وهو عام تسوده الأمية بكل ماعنيه الكلمة حتى في أساطير الذين أصبح لهم التعليم الجامعي .. بجانب أن عملية تنمية الوعي الثقافي غير واردة بشكل جدي وعلمي في تخليط مستقبل هذا العالم - إن سيد هذا التخليط أصلاً - ثم أن هناك عوامل كثيرة من شأنها أن تحد من عملية توسيع مجالات الاهتمام بالثقافة وعاطيها حيث أصبحت الأجهزة والوسائل تقدم المخابر الجات يصرف الإنسان عن الثقافة المجادة بدلاً من أن تجذبه إليها .. أعرف إذن أن قارئ هو مجموعة الذين يتعاطون الأدب بالاحتراف أو بالهواية .. الذين يكتوبون أو الذين يرعون أن يكونوا كتاباً .. أو الذين لا يمتصكون أن يكونوا كتاباً لظروف ما ..

ففي القصة التي تشر في صحيفة سيارة وأجبة فنحن نعرف منذ البداية من هم الذين يقرأون هذه القصة .. إنهم الذين ذكرت .. قد يقرأ هذه القصة غيرهم في لحظة فراغ أو مثل نزوها إلى التسلية وقطع الوقت .. ولكنهم سيطلون على الماش وليسوا جزءاً من عملية النقل المتابعة والراجعة ..

ولماذا أقبل القارئ .. هاكم دور النشر .. فلطنتاً إحصائية من حجم ماوزعه الروايات أو المجموعات القصصية ..

٦ - وما يكون اشتغال بالصحافة قد جاداري حد كبير على ما كنت أحتاجه وأتوق إليه وهو أن أستغرق بكثلي في الإسهامات الفنية في عالم القصة العامة وكاتباً .. وإذا كانت الصحافة قد أناحت في فرص التثبيس من إمكانياتي ادبية لدى .. ولكن ربما يكون هذا الاشتغال قد عطل أوسع من قدرات القصص في بمعنى أنه انتهت الوقت الذي كان من المفروض أن ينحصر بمجاهرته للاستعراق في عالم القصة

ولكن إسهاماً للعق .. هذا لا يمنع من القول بأنني بطيحي الخاصة قد أكون كاتباً فعلاً في مجال الطاء القصصية ..

فالقصة عندي عملية بالغة الصعوبة وهي تستنزفي وجدانياً وعاطياً وأجدل بالنسبة لما تحارر لأ أحب للفرقة .. إذ لا أكتبها .. رغم أنها هي الأكبر - إلا بإلحاح وجداني عنيف .. عندما أجد كل حوافر القصص في قد بلغت أوج نغمتها .. وهذا هو الشرقي أني لا أكتبها حينما يتأهب من حيث الكم .. فقد نصبت الفكرة القصصية في داخل عدة شهور وربما سنة أو أكثر حتى تكتمل كل مقوماتها .. وأجدل غير قادر على التخلص من عنها مهما كانت الضغوط الحياتية أو الزمنية أو ظروف العمل .. وكل إنسان يمر لا حلق له كما يقال ..

وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن بعض القصص قد فرغت من كتابتها في زمن قريب جداً من مولدها وكترتها .. وإن كانت تلك ليست هي القاعدة العامة لتجربتي مع القصة صوماً، أما الصعوبات فتصل إلى أن متطلبات لفظة العيش - العمل - قد ترشني أحياناً عن الانصراف ومن ما يؤزني من عمل قصصى لإيجاز ما أكتب به من أعمال صطحية عاجلة .. أو ما يقتضيه واجب العمل الإجباري .. ومن الصعوبات والوقت التي أوجهها أنني بطيحي في إيفاء شرط الحسية .. فقد طع بعض أحداث سياسية على المستوى القومي أو العالمي فتعني وتعني .. وملا من أن أنفص في القصة التي أكتبها أجدني عيطاً يرتفع على

بمباشرة الداعية .. ولا أعتمد أني كتبت قصة بدون أن يكون هذا المجرى الذي نصمته السؤال ولولا فيها بشكل ما .. حتى لو لم تكن السياسة بالشكل المباشر هي لقصة القصة .. فاني مؤلف هابط يدينه الفناء وأي مؤلف شريف يجده هو سياسة بشكل ما .

٩ - كل قصة لي إكثانياتها الخاصة ولها لبنيتها وطبيعتها وخصوصيتها .. نعم لطيفة كل قصة هي التي تعرض لبنيتها الفنية .

ولكن أعتمد أن الحدث والشخصية في قصصى هما عملية متداخلة متكاملة .. ولكن أعود إلى القول بأن كل قصة لابد أن تحكم بمقاييسها هي ولها لطبيعتها هي .

١٠ - هذا يرجع إلى طبيعة كل قصة على حدة .. فلي بعض قصصى ثم تعين الزمان والمكان للحدث .. ولي بعضها الآخر لم يحدث هذا .

١١ - لا يوجد كاتب حقيقى إلا وهو عملية تطور مستمرة متلاحقة .. إلا إذا كان كاتباً بحدود الإمكانات . مجتم القدرات . سيرة على وتيرة واحدة .. فالحياة حولنا تتغير وبالتالي لابد أن تتطور طرق الكتابة لتعبر رؤية عينا .. والتأكيد يكتسب القصص التي كتبها في مرحلة البداية عن قصص كتبها في مرحلة تالية .. كما تختلف هذه عن قصص كتبها في مرحلة حديثة .. لقد تزايدت عبرتى وتجاربى ومصادر اتصالى بالثقافة والأدب والفكر فتابعت متابعى لشعرات بلغها فن القصة القصيرة هنا في العالم العربى وفى الأدب العربى .. كما تطور إدراكى واتسعت زوية النظر عندى لأشور كثيرة في الحياة وفى الأدب .. ولابد أن تنعكس هذا في ملموسى القصصية على مدى مراحلها المتعاقبة .

وهذا ماطلعت إليه وأبانت عنه بعض الكتابات النقدية حول قصصى . ولكن ليس معنى هذا أن كل قصة كتبها كانت بأفضل فنيا من السابقة عليها .. ولكن التطور متعدد مظهره في الناتج كل مرحلة على حدة بشكل عام .. أما كيف أرى نتيجة هذا التطور .. فلهذه مسألة تخص النقد رحده .. كل ما أفرقه عن كل مرحلة من الناتجى أخطف بالتأكد من مراحل السابقة عليها .

١٢ - عملية كتابة القصة عندى القوت في ذات الوقت مع عملية التعبير بألوان أخرى .

١٣ - أرى أن كل النتائج التي انتهت إليها الفنون الأخرى قد انعكست على فن القصة القصيرة بشكل ما .. فهو فن يملك القابلية المطلقة للتطور والابتسام والتلازم والإحواء ولكن بدون أن يلفظ خصائص ذاته وطموحه روحه .

ولهذا فإنه مما تصدتق وسائل التصوير وأدوات التوصل فإن فن القصة بسيط جداً متعلقاً مع طبيعة الإنسان في ظل أي ظروف نظرنا على واقعده وسياقه .

الإحساس بلا جدوى الكلمة في عالم الخائب والأثياب والأطفال والسفالة .. ونفس التي يحدث في عندما أجابه بعض التصرفات السيئة من جانب الآخرين .. ورغم أنى أسأول أن أعجاز هذا مستبدنا بعمرى أساساً للظروف التي تصنع الأشياء السيئة في العالم والإنسان إلا إن الاكتئاب عندى يعطل من طلائل الفنية .. والكتابة عندى حالة مزاجية .. قد أكتب وأنا في قمة الحزن لكننى لا أستطيع الكتابة وأنا أعيش حالة القهر إنسانياً وذاقياً .

من الصعوبات التي تواجهنى كذلك .. أن مسكنى يقع في دور أرضى بشارع يمكنه جنون الفصحى ولا زهناً ولا أبعد فرصة الاعتلاء بنسبى للكتابة إلا نادراً .. ولم يعد هناك مكان هادئ أذهب إليه لأكتب فإذا فورت الإمكانات المادية لازداد مكان عام .. فإن جو الكتابة لا يتوفر له فالتأين يرتادون هذه الأماكن الآن من « الكسبية » الجدد لا تتيح لي تصرفاتهم فرصة التوحد مع الذات والظم والفرق .

هذا بجانب ضغوط عملية ضرورة اجتلاب القوت والاحتياجات اليومية للبيت من خلال الظواهر .

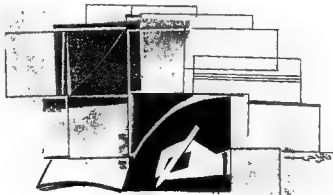
وهذا كله بشكل صعوبات لا يمكن الاستهانة بها بالنسبة لفنان يحاول استخلاص نفسه

ومن الطبعي لذلك أن يكون هناك بعض الصعوبات المتعلقة بعملية الخلق التي ذاتها بينما من أفضل السبل للتوصل .. ولكننا صعوبات نمكنى التجربة والممارسة من التغلب عليها .

٧ - بالتأكيد قد حدث هذا .. ولكننا عملية لا يمكن تعيينا بالتحديد في معام أو قسبات معينة .. لعملية الممارسة لتكسب الكاتب القصصى حرفة تكون جاهزة أحياناً أو مستعدة .. أيتها الحرية وما اضطر في الرضى على ضوء إجازاته وتجاربى وخفريات قرأته .. وقرأته الخاصة .. والإضافات التي توسعت من خلال خبراته وخبرات الآخرين من المبدعين في هذا الفن .. كما أن الكاتب لا يعتمد بالأساس بداخله ..

ولكن كل هذا لا يمكن أن يجهز في عانات محددة الكتابة ولكن مع هذا يمكن معرفة بعض سمات الأساسية في الكتابة القصصية وهي أن الفكرة المحورية في قصصى تتطور من خلال الخفريات التي تعددها وتكتفها .. وإن الشخصية عندى لا تبين مظهرها من خلال الوصف الظرفى عنها وإنما تكتسب مظهرها من خلال تعددها في الأحداث والمواقف .

٨ - لم يعد الفن منبع تعبير أو جالية صياغة .. أو مجرد خدمة مشاعر ومخاطبات .. الفن الحديث هو الذى يعرف كيف يوفق بين روح الإنسان ومشاعره الدائبة وبين قضايا عصره ووجوده .. ولكن كما قلت سابقاً بعمرية الفن وليس



عبد الغفار مكاوي

نرى وعبد الله البحرى ، وعرفت الصياد والمعلم والطيرت وسيدنا سليمان والجرارى والصيادين والشك والصوص والتجار . عرفتهم قبل أن أتى بهم ويعرفهم في أقب ليله ، وفي الحكايات الشعبية التي أعز بحكيه كبيره منها . أعلم أتى لا أقول جديداً . أعلم كتاب القصة يقولون هذا عن أمهاتهم وأجدتهم الطيبات . ولكني أتعلق عن تجربه لا زلت حيه . لم يطفأ الاشتغال بالكتابة وتدريبها . ولم تردها القراءات المستمرة إلا رسوخاً . وربما كانت هي المسئله عا بحرفه المقرون منى من سباطه أو رماة تلسل - كما أعلم عاماً - إلى حد البلاءه والغباء ! ومع ذلك فإن جهادى الأكبر - وسط علمنا المرحع بالصوفاء والتلوث - هو مخالطه عليا . وهذاذا با صديق أشد ذلك الجعل البسط المسكين (سيميليسوس - للزوال الأمان الأول جريغلا هاوون) الذى اكوى بتران حرب التلادين وطلابنا المضطربة . وراح يجاول أن يتشغل نفسه من المستغنى الذى وقع فيه . فاضد يندب شعره ليخبر منه ! لكن هل في إمكاننا أن نتشغل النفس منه ؟ ألا زلت مصراً على بعض الأمسيه ؟ أظن أن هذا حطك . وهو كذلك واجبى . ولكن ماذا أفعل والأمر بما ظنن ؟ هل يستطيع إنسان ظل با كل ويشرط طول حياته أن يبعد من أى طعام أو شراب جاءت كريات همه المخمره والبيضاء ؟ وصغير العمر والشعر الذى تحسه في عروفا . هل يمكن أن تحدث كبد تجسمت فطرته ومن أى نبع أو جدول أو سحاب ؟ قرأت لعشرات . وكررت على عدد قليل . نهب بعضهم سوات من عمرى على هذه الأرض . وهتت لجارب إبحام عام وخاص . ومروره ومهانة وإذلالاً لا يبنى . وبجانبها خلقات فرح قليل . هل كان الأدياء ما كتبت التعجب المرة وراء كتاباتى ؟ هل تأثرت بأحدهم تأثراً مباشراً لم خاص في العلم وراء التعجب المظم للرحي وخالى وأنا أكعب ؟ أسئلة تحيرك كما تحيرك ويحير كل من كتب أو يكتب . لكننى أظن أن أعرج من الخبره التي لا أخرج منها أبداً إن كانت حقيقه ! - فأقول إننى انطلقت من الشعر . بدأت حياتى بجارلى التي لم تتوقف عن الفن بكتابة الشعر - واكتسل في منها قبل الخامسة عشرة عدة دواوين صغيره . أصبحت إليها لصادد عدة وسيله احترقت كلها في النار القوي وكبر ذلك في مقدمه كتابي لورده الشعر الحديث) . ولله البوايه توقفت تماماً في الحادية والعشرين . بعد أكثر من حب خائب . لم يكن يرفض بل رفضي كذلك أشعارى ...

ولكن هل توقفت الشعرية ؟ هل كان من الممكن أن تعرف ؟ الأناهي - بعد مشيب الشعر كما تاجتة ربة ربه حبيب قارب يزورنا في النوم ويلمنا ويشتو علينا ؟ المهم أتى القطعت من « النظم » وبقيت روح الشعر كالملي الماكر تسكن لحمي ودمى ولا تقوى على إزعاجها طويلاً الفلسفه ولا أبواق المدرس والتدريس . والعكس هذا في مجازى الأولى في القصة . وأظنها بدأت في حوالى الثامنة عشرة من عمرى . العكس على الرؤية والمخالطه والزاريه المختاره قبل اللغة الأسلوب . ولا زلت أظننى منها لأتو طرح برافه « الرومانتيكيه » التي أحاربتا بعض فنانى إلا أن تطرس نفسها على وعلى جيل (ربما كان الإبحام القديم وسيله الحرمة واضطراب الظروف التاريخيه والأجتماعيه من الأساس التي جعلت الحزن و . العلم بالمستحيل - إطاراً وجدانياً عاماً لنا .

هذه الشعرية مرتبطة ما كتبت عن « كتابي الأول والأمير » . بالحكيه الشعبية التي لا زلت وفيها ما يحاولون المستمرة لإحلال « المفاقر » و « الشعالي » في الواقع البوسى . بشخصيات المساكين والمجانين والعراوش والمهرجين والمخبروات التي تملأ قصصى القليلة المتواضعة . أتتني لو كنت أكثر موضوعية وواقعية . لكن ما باليه حيله : تكونت القصص والزويى والرائى أقوى منا . مزاجنا الخاص هو سعتنا وعلواننا . ولهم أن يكون طعنهم وصافيت في كل الأحوال

أنتلج ما معرفه الأسماء ؟ إذن فاصح بعضها بما يحضر في الذاكرة . بكت كما بكى صبي مصرى بدمعاً جندوليين وسردوي جبريلك . وفرفت « عيرت » أسليح المتفاني عليها وأدعر الله أن يبال با قيره وذكره . وهدجندى أوضاع طه حين الرافعة المصيره في أحلام شهزاد وأذكر عندما ظهرت أتى كنت في السنة

١ - من السهل أن أذكر حدثاً كبيراً من الكتب اللتين أحسيتهم . سواء من أدينا أو من الآداب العالميه . وربما سميت بعضهم في النهاية . على الرغم مما في ذلك من غرور وظواهر أسطر الله من لثنيه . لكننى أحب في البدايه أن أصالحك بما قد يهيكك ويهيبك للقاده . للآداب يكون الباعرة أو لا يكون . وإذا لم تكن لديه الرغبه فلن نجعل منه آلافا الكتب أديا . قد يكتبك مهوات شكلية . وروايات ثقيه . وقد يفتس من هنا ويقل من هناك . ويتأثر بها أو يثلك . وسيكون حرباً وصاحب أسلوب . وربما تدق له الطبول ويغند فيه الجمهور المنطق لكل جديد . ولكنه أن يكون في رأى أديا أصيلاً . له وسالته وزويته ومشروعه الأصل . لن يقدرب من دائرة آثار المقدمه التي يروجع فيها النطق وسطح الحقيقه . لن يقدرب منها أبداً مهما استمرى حيله وأدواته . أوله لك التفكير في نظام الأدباء الخالدين : هوميروس وأليسيوس وسوكليس . وشعراء الحفلات . بل فيكسبير نفسه . الذي يقال - والله أعلم - إن تاريخ بلوارته كان منهبه الأدياء الخالدين : بجانب بعض الحكايات والأساطير والروايات الخائفيه في زمانه . هؤلاء - وأمثالهم في كتلت الآداب والفلسفه - ما يقرؤا لكنى يكتبر (كما يعلل معظمنا اليوم بكل أسف) بل كانت تكليم الفكره أو الحكايه أو المخالطه . وربما الكلمه . فتشغل عيونهم الطيبه . أوله لك أياً أن تلتفت حولك . في الأدهى القريب أو الخافى المشهور . لتحكم على كثير من يكتبرون ويقرؤون . وليس عندهم ما يكتبرون ولا ما يقرؤون . حق ولو أضعفوا بأعمالهم الكائمه . وأصراهم العالميه . إنما هي خفارات في عصر الشفق . هل معنى هذا أن أشكر دور القراءه في صفلى الروايه وإثبات الصنعه والشكل والأسلوب ... البيع وكيف أظن وأنا تفتى قارىء . أيا أصبحت في الستين الأخيرة - بعد أن قل زائدي من التجربة الحيه . والتكررت أجنحة المعامره ! -

أسعدت عمارى من القراءه . والفعل بالتاريخ أكثر مما أفعل بالحياه وأعيش مع القولى - الأحياء أكثر بكثير من الأحياء - القولى ؟ ثم كيف أجرب على إنكار فضل القراءه ورحم جميعاً أبناء الفرائث . تخرج من طنته وتوسج في مجره . ثم خاوره وبرد عليه . أو تسويه وتعيد بنائه . أو يهاجمه وتقاطعه أحيانا . دون أن تغلت أبداً من صميمه . لست أذهب إلى هذا الحد بطيحه الحال . لكننى أكرر إيماني السابق : لابد أن يكون . يكون . الآداب اولاً نية كتبه الجذور في الأرض . وقارباً حساس للشراع في مهب الريح . ثم يأتي القلق والمعرفه والأخلاق . كما يأتي الفلاح والملاح لرعيه البنيه وروحيه القارب . أعوذ بالله من الكتب التي تخرج من الكتب . ومن - المؤلفين . الذين يمدون تأليف كتب مات أصحابها وشيعوا موتاً . وأسقطت برحمته من هؤلاء « الكتاب » والفكرين الذين تعد كتبت بالعشرات في حين هم أنفسهم « غاؤون في كوكب آخر » . هكذا تفيض في عصر الزوالين . ولهم يمكن كره من نواضع أجدادهم وصبرهم النيل ! ..

أتابع المصاحره التي بدأتها ومهدت بها حقيقه بسيطه في حياتى . فلما لم أنطق من الكتب . وهي التي أصبحت لتقى وصغيرى وتضامى الإيجازى وملغى الوحيد من عالم لا يطاق . لقد كتبت أمتي التي لا تقراً ولا تكتبني - كتابي الأول . ولا زالت هي كتابي الوحيد والأمير . مستطحك بطيحه الحال . لكن هذه الأم المسكينه الطيبه هي التي روت لقصتي بقصصها وسكائياتها . وهي التي حبست إلى « الحدوده » أو الحكايه الشعبية التي لا زالت يمتدنا با في كل الآداب . ولا زالت أسطهمها بعض ما كتب . من لها سمعت حكايات السندباد وعبد الله

الأول (الثانية) وعلى هامش السيرة واجزه الأول من الأيام - وفقت بالزيات وزجره القليلة عن الفرنسية، وبكتبت كثيراً لألام فرير (وعل قد فكرت منه في الانتصار. ولكنني لير لا أقهره بكتب حيا لأعيش مع - جرت - سنوات من عمرى. وأقدم بعض رواياته، وأكتب عنه وأتأثر به). ثم فرت مع أجنال جبرين الذين سقروا مرارة الترحيد وخصصوا الكتاب التي لم أبع منها إلى اليوم. وكان لقليل بالحكم الذي وجهه بعد ذلك كل حي - فقد كان لقاء بالحق الخالص والشكل الحكيم والأسلوب الرياضي البليغ، خلاصتي من كثير من الإشكالية والبالغة التي لا زالت أحاول الخلاص منها. ولق الجلمة قرأت أفلكا (الذي تخصصت فيه بعد ذلك. ولقرط حي له وأثيرة على) هشت عليه حتى الآن بالكتابة عنه أو ترجمة شيء له! (وكمي وقصص لواس مان قبل أن أقرأه بعد سنوات في لغة الأصلية. لقلل ينسحب محطوط وجعله كتابي وبكثير والسحر كان ولا يزال فائداً ولا ينجلي أن أفكر إني لم أفكر كل شيء. ثم، إذ كان الاختيار ولا يزال قانون حيالي، والذين استعزهم الأزهم وأقلع عليهم وعلى باقي ..

هل تصيب إذا قلت لك إني ظلت سنة كاملة أفكر أكل ما وصل إلى يدي من مؤلفات تلميذاتي بالإنجليزية (لكني أمتنعها في النهاية بحالة تيمية نشرتها سنة ١٩٥٦ في بيروت) وجعلت عنوانها تشويقاً (شاعراً) - ثم بعد ذلك أن أحيى السنة التالية أو معظمها مع بيراندللو - وكنت في ذلك الحين أعيده الإيطالية التي جربها نيار السنيان - فها بعد - لكني أظن ثيرة ضيعة هي مقابل مأساة بيراندللو، الذي نشر كل ذلك في البنية قبل أن يغم إلى غيره من المقالات في كتابي

العبد الجيد؟ وهل يجرى ذلك؟ أم يجزئني اليوم - أن يدرس سنوات من عمرى تلك وشراء معدود من جوفه وهولندي وشير والمغري وشيتر والتصويرين وأثير كامي وبرعت. بجانب عدد آخر من الخلافة الذين أحييتهم وتعلمت منهم وبكتبت منهم (مثل أفلاطون والمفازين وبعشه وكافط ومركس وديجر)؟ فها لا شك فيه .. غيرى ينقل في البستان وأنا أسند ظهرى سنوات إلى شعرة واحدة - غيرى يمشك على عضلة أو لثالة في وقت واحد. وأنا أسلط في جب واحد ولا أكاد أخرجه منه. لكنني أظن حرق الآن فأرى أمامي معاجم عن أدباء العالم. وأضطلع وأحيا منها عن الأدباء الألمان فأجد أكثر من ثلاثة آلاف اسم من يديته إلى عصرنا الحاضر. من تخار ومن تيزله؟ العمر معدود والظافة معدومة. فها هينة وظافوة التدرس تدرس ولقمة الفصحى مرة. وغير أن أن أعرف عدداً قليلاً - ربما أن يزيد عن أصابع يدي الواحدة - معرفة تكوّن وترس - من أن ألم بهشرات من السطح. ألم أقل لك إنه فها لا شك فيه. وأقضي فيه الطاول الفطري وأما في الفطرية حتى أصبحا حتى وجعهم؟ نسيت ليمور ويحيى في تلك كان ولا يزال أقرب كتاب بلادي إلى نفسي. ونسيت أسماء كثيرة خصوصاً من الأدب الألمان الحديث الذي تخصصت فيه ركبت عن بعض أعلامه ورجعتم لهم. لكنني لم أنسى كتاباً أحييتهم وتعلمت منهم وجددت بهم حياء

أضطلع الجميع الأدبية الذين أشرقت بالانتماء إليهم وأعلم أني ألقهم شامخاً وأضطلع فوا. وخصوصاً قصص شكرى عباد وعبد الرحمن هيمي ولاروق غوريش وبها طاهر (أما أشتار صلاح عبد الصبور فقد تعلمت في كيان منذ البداية). وبتأله القصص لا ينجلي عليك). وكتاب الشباب الذين أتاهم بعد محمد والاروق وعبد مستقيم في سبل المثال). قرأت الفطرية ليزم من فرسان الساحة. ولجحي الذين انتصروا اليوم وتضعضوا وصارت وراسم جوفه من الشراخ والمفسرين. لكني لا أملك أن أذكر كل الأسماء. يكفى أن أشرع والمرشح والفسلفة قد لازمت اهتمامي بالقصص وعارولان القليلة فيها. وبق بعد هذا أن تفكر معي في عدم القراءة أو لبقها.

٢ - أصح لي أن أستبدل الاهتمام كلمة الضرورة. فالأدب إن كان حلياً، وما أثير الأدباء الحقيقيين في كل زمان ومكان - يكتب ولا يكتب. هل تلك الوردة إلا أن نخرج بالمعير؟ وهل تلك الجدول إلا أن يتخلل ويسيل؟ والشمس والريح والظلم - ألح على تلك إلا أن تكون؟ لنسأله ليست من شأن

الارادة، ولا تتصل في باب الاهتمام أو عدم الاهتمام. ولق لية نادرة يتم الانتصار، يصير الأديب صورته النهائية وبقول نفسه للعالم: لا بد أن أكتب - لا بد أن أقول. ومبادئ اعزوت فليكن بعد ذلك ما يكون (راجع إن شئت رسالتي (رواية) إلى إيلي شارب). كابة القصة القصيرة كانت عددي اعتماداً للفكر الذي توكلت عنه، بعد أن تأكد في حياي الموجهة الأصلية، والقدرة على إحياء الأحياء، والتفكير بالصور، وشمج البنية الضعيفة الحية من عبرط الحقيقة. ولها كانت معظم قصصي فطقت تتسكب في لية واحدة، وجلسه واحدة، فطقت كالبورق وسط شمج اللبلة بسحب الأكتاب والدرس والتحصيل. ومطعمها أيضاً كان البيرة التي ألتها ربح بمهولة عابرة - كلمة أو عاطفة أو موقف أو شخصية أو حكاية من لم عجز - ثم ظلت تنمو على مدى الأيام والسنين، وتعد جلودها في الأحياء المظلمة، حتى اصطالت واحترت فروعها بالبرة. الضمض هر كل شيء. عندئذ لا تخلك إلا أن تخذ بذلك لتطقت جلد الزرة. تحصر الآن الشخصيات الست للشهيرة في مسرحية بيراندللو فأقول: هذه هي ضرورية الفن التي هي من ضرورات الحياة أو ألقى منها. إنها تفرس نفسها، ولجعلها وسطاً لسانها على الفطري إلى أن تثير. أم يسم سطرط نفسه فالة للفتكرا بالبرة كانت أمه تولد الأطفال؟ أم يقلل الخاطون أن المشد، أو الخاصر خصوصاً تتسلكه فرة أكثر منه؟ أم غير الجان أثير القبر لشعورها؟ كلام يستهم بالمساجد أو الوثنيكية، لكنني في الحقيقة أؤمن به وإن لم أدم الوفاء به أو الاستجابة له إلا في أثير الأحوال.

أذكر الآن أن أقول لك أهميات لقصصية مسرحية في آن واحد، شيئاً هلامياً بلا شكل ولا حجم، فطقت باهتة بل يتطها العليل في إطار - جمعتها في كراسة أطلع عليها بعض أساتلتي أو ضروري أن أنهم اضطرر عليا - ثم رخصي منها صديق قديم ولم يعد إلى اليوم. أذكر أيضاً أن معظمها كتب تحت تأثير قرطال ليرلوك (الذي نصصني بفرقة الضيفان الدنيان بفر الديب وصعود العالم) ولترقيق الحكم (الذي كتب به كما قلت ثم أهدمت عنه بعد ذلك) ولكالكا الذي عظيم على كايوس الذي لم ألق منه تخاماً إلى اليوم. أما أول قصه نشرتها بفضل يوسف الشارون فكانت هي، العلية، في، الأديب سنة ١٩٥١ أو ١٩٥٢ إن لم تخني الذكارة. شخصيات مظلمة مسكية، امرأة يتطها في المذاق. أسلوب وسرد تفصيل من لواس مان. وأحياناً يشع منك أو مضحك غرسة في أحد الاجتماعات الأولى للجمعية الأدبية المصرية في بيت أساتذنا المرحوم الدكتور محمد كامل حسين. (أساتذ الأدب القاطمي لا التليب العالم الأديب) لشجعي الأصدقاء أو واسون. بل إلى صديق الدكتور عز الدين إسماعيل تطرح - لشدة دهشني - جعل يتلأ منها. يا للقول كما يقول ويرست وهي! إذا فقد وروعت وأصيحت في نظر الأصدقاء أديبا. وعلى بعد اليوم أن أقدم المزيد. وأحاول المكث من تير الملتق والميتافيزيقا والعداد الأكاديمي العظم إلى فردوس الفن العرم. ورة تيرت من سطرط. لكننا كانت تفرس نفسها وتعريف كاتشاش الأسلاف. وهي الآن تنال عظيم أثير. أكتبت لبعصها كما أسعد العمل والزمان. وأشقي به وأظلمه معظم الوقت. ولكنه يتسك على الدرهم وتوداد وظانه تفلأ .. وتر الأيام وتتساقط أمام أعينى. وتطمس حائل الجرباط ظلا يمتد إلى يكيب قصه واحدة. وبعده عشر سنين في حلة الدراسة والبحث والتزجمة. قبل أن يلجته قلل الحيل أو للذب إلى الظل. وهناك علم بالتضرع .. وبتعيز إرادته الشاذية بالصور من نظام السيرة الجامعي. وزياده حلم الاستكشاف في دير من أديرة الرهبان (لكن من يدعوه إليه؟) - تقول لجارب الأول؟ كل ما أكتب تجارب. وكل ما أطلع إليه هو أن تكون جربة جديدة ومجددة. مختلفة عن سابقتها

يكون في آخر الألفاس . تنظر إلى الضوء الساطع وتمسح في أذن الصبي : « قل له لقد باعرت . لا أريد شيئاً . لا شيء » . كانت حله هي القصة التي نيات لكتابتها ولم أكتبها إلى اليوم ... أتدري ماذا كتبت لينا ؟ فوجئت بقلم صديقتي مكان المسكنة ، قرع حمير ومريض طرده صاحب الحمية التي تقدم الألباب في مولد السيدة لكبرسه ، فذهب إلى المقام الطاهر وقدم له أبيه . وليس أنوار عطر الكافر وأودع والتضليل : وتقبل له « البتة » وهو يحضر وسأله عن طلبة فيظر إلى عيون دامعة ويقول : « لا شيء يا بني أبداً » . وكانت هي قصتي « البتة الطاهرة » . عنوان مجموعتي الثانية . وسألتني عن الصورتين التي ألقاها في أداء الكتابة . لا . ليست هناك صعوبات ، فالخبر ، الذي حدثك عنه . والعاطفة الدافئة . والمألوفة . والقرارات المصيبة التي تبرز من وصيد الكهف الباطن . كلها تتكامل بعلمها . الصعوبات يا سيدي قبل الكتابة ومن حولا . في الحياة غير السوية التي نعيشها . في الجحيم المروء الذي لا يسمح بحياة إنسانية سليمة لا بالك حياة مبدعة . في طاحونة التدرس التي تسحق بطور الفن وعقلهارة .

« لا أعرف ماذا تريد . يصفى الصغار الحولية » . قلت كتابيا حزيناً بأي معنى من المعاني . وباشغال الفلسفة ودراسة الأدب العربي والتاريخية لم تكن أصولاً . ولا حتى تخصصاً . الكتابة عندي عشق وبكاء ، زهد وفناء . هي - كما يقول القرآن الكريم - نسكي رعيها . والفن معروف رسم وجمع للعلماء . إنه يطلب ماسمي ، بديع الذات ، في العطور القديمة . عندئذ يمكن أن يسمح لك بالمرور خلفات بين يديه . إن أعطيني كل شيء أضعه فيها . وإن غلبت من عرش العالم فرعا متحكك نعمة الرضا عن النفس . فلما أنشغل في التلحين يمتطون صوره حسان الأدب أو العلم سعياً وراء الشهرة أو السلطة . أو نال أو الإحباط أو الظهور تحت الأضواء - أنشغل عليهم وعلى الفن واجتمع منهم . كل هربت من البراز ! لا شك أن كل قصة القصص كما في كل الفنون حريجات . ولم يكن من قبل الصدفة أن يتكلم النقاد العرب عن « صفة الشعر » وأن يسمى الفن عن الزمان « تينجي » « صفة ومهارة » . ومن يشاء الإطلاع على هذه « الحريات » المختلفة يجدها في كتب النقد . ولكن من يجد مسجده نفسه أو يجد القصة أو الشعر ؟ لا يجد نصيح هذه الحريات - المظنونة غير الزمان . راعت تأثير الظروف الحصرية والاجتماعية والسياسية ... إلخ - طيبة لالمة . إن أكلت بطيخها فهو لها أذى أو زعم مجرد حرفي « بارع » معد أو مقبس أو متأخر أو متألق ... إلخ . إن الحيلة لا تقصص . وإذا لم تصحب طلاق الصعقة طيبة أخرى فستكتشف اللعنة . وربما كتبت أمملك بعض العناصر التي تتحدث عنها . لكنني أصراراً بأنني لا أعرفها ولا أدكرها عند الكتابة . ولابد أنني اكتسبت من قراءات خفيث الكتاب وخفيف الأعمار والأشكال الفنية بعض هذه العناصر . لكن لماذا أصراراً أحمدا دون الآخر (كاسلوب النشاعة أو المتفرد مثلاً) ؟ ولماذا بجرعة الزهر والحكاية الشعبية والأسطورة وماشده المتفاحة وصورة التفسير والاحتمال ... إلخ . لماذا أصراراً على الركاذا لا بد أن الأمر أكبر من الحيرة والحيرة . ولابد أن يكون الصدق مع النفس ومع الفن أصغر وأولى بالخطر . أعرف إن لم أستطع أن أحمدا ذلك هذه العناصر . لكن يسعني عند الكتابة ماسبق أن حدثت عنه : الحضور والاستلاء . النتيجة وأصوام . وسعني قراءات السابفة (وربما صلتني حيلة في ما كتبت !) . ونظري الكونية للعلمة بالجنين وصعوبة الأمل . وربما ساعدت الفلسفة أيضاً - بطريقة غير مباشرة على ما يورصف بالمرور والنظرة الكلية . والتفرد على تحليل المشاعر والمواقف والأفكار . والتفكير على ماسميه بعضي فلاسفة الوجود بالمواقف الجليدة . كالنقاد والإخفاق والفرار والموت . حشاني أن أقصد شيئاً لا نصفي المتألمة أو بعضها تلك هذه المصالح . وإنما أردت أن أقول إن روح الطيف ربما تسللت إلى بعضها وأعارتها جنباً خلق به قليلاً فوق تفاصيل الواقع أو نفوس به في قلبه ...

« لا أظن أن الأمر أكبر أهمية أو علم اهتمام » قصد للزهر أو المذهب الاجتماعي أو الفلسفي أو السياسي ... لا يمكن أن يصنع فناً ، قد يصنع مثالة أو عظة أو درسا أصلياً وإبداعياً متكرراً في غياب قصة أو مسرحية أو قصيدة ، ولكننا نستعمل عليها المثالة أو العظة أو الدرس . فمثل الكاينص فوقير الفلسفية (مثل زاويج وكانديد) ونظري فلا كان يكتب بها الواقعية الاشتراكية عندنا أو عند

خبرنا . واستبعد أنها قد ظلمت الفن والحقيقة (الفنية والإنسانية) . لا أريد أن أدخل في متعة الأسطورة الطبيعية . هل الفن للفن أم الفن للمجتمع ؟ فهي لا رأى قد أسس طرحها ولم تكن دائما لوجه الحقيقة . لا . يمكن أن يرجع عمل الفن لا يطعم إلى أن يكون فناً . وما من عمل فن يمكن أن يتكر أصوله الاجتماعية أو دوره الاجتماعي . حتى لو سلم كل القواعد المنفرد بها من الجماعة . وفي استطاعة الفنان أن يضمن عمله المظري الذي يشاء . بشرط أن يسري فيه سريان الدم في عروق الخي . فصرفه أو موجود أو كنت لا تفت . إن عمل مثل عيسى « ما بين » « ما بين » . وأكتب لقارئ يها « ما بين » . حتى كاتب القصة التاريخية يفعل هذا من وراء الألفاظ التاريخية . وأرى كتابة في الأدب أو الفلسفة أو العلم تصدق عليها هذه الحقيقة البسيطة : نحن لا للموت ولا للملحور . ولكننا . مثل من نكتب لهم . أبناء لحقتنا التاريخية والاجتماعية والحصرية . مؤثرون وعابرون ككل شيء يصنعه الإنسان . أين إذن ذلك الذي « ديق » ما يؤسسه الشراء . على حد تعبير هلفراين ؟ ييل مثل ما يقرب من دائرة الحقيقة أو يدخل فيها . وإن كنا قد كتبنا إنسان فناناً . لأناس فناناً . من « ما بين » « ما بين » . فهاطلت ، « فهاطست » الزمان أن كل « ما بين » « ما بين » . فلما « بين » « أوديب » « فهاطست » . وأبست وكل للشخصيات والأعمال التي لا تاراً حية تعبر عن حقيقة الإنسان فيها وسائر الحقائق التي يربط بها ويسعى للادراك منها في حياته وموت . وعندها وأمره وشكاه وسعادته . الاستعداد طري . ولكنني أضعه وأقول إنني قبل كتابة كل شيء قصص أو غير قصص أحاول - جهاد طاقتي - أن أجعله يجمع بين ثلاث دلالات تعبر عن ثلاثة مسويات أو ثلاث دوائر متداخلة الشخصية (ولما ما وجدت الدافع لكتابتها) والاجتماعية (ولما لا أكتب) والكونية (ولما لا فية عمل لا يطعم على الخلق أو لا يهت من شعاع يطل في ظلماته) .

لست أتيولوجياً . يعني الاهتمام إلى نظام منطق من الأفكار والملم والمطبات . ولست كذلك عند الأيديولوجية . لأننا مصعب فا ولا حيلها . علمني الفلسفة أن أضع كل شيء موضع السؤال . علمني الإيمان بالحياة أن أقت موقفاً حراً من كل شيء إنسان . أحاول أن أفيد من كل المذاهب بغير جدية . لكنني لا أضع رأسي على أي سيميل . ولأنني طارح رأسي . لا أستطيع أن أقصص أن يسري . ربما كتبت قصص فا الأيديولوجي . وربما كتبت قصة أخرى فلسفي ونفسي أن يفتني : ليس معنى هذا من جهة أخرى التي خار من أراي والحلم . إنني طارح منطق . شأني شأن معظم أبناء جيلي . في عصره يعيش الاشتراكي عزوز كمال الأمل . فيه بالناسك المدم أو القديس العيني . وإحساسى بطلب الإنسان ونصاته يعني قدرياً . وحسني المستحيل يمدن السطيل للمسحلة يعني جنلي . بين القطيع يتزوي والشهود وينطق الأصوات والصور والأحداث التي تحركه . وكما نعيش أن أشهد على هذا الورق . لكنني - كما قلت - لا أملك وجهة الأمل . فلما قصت كل ما كتبت بأن يكون صدقاً وظلاً . إذا عرفت بأحد أسرع يقول لي : أنت الذي ترجم كل وكلاً ... وتزوي السكين في قلبي . إن كنت قد ترجمت فهي ترجمة أدب لأدباء . وإن كنت قد كتبت في الفلسفة لقلب أدب . أو في الأدب ليعمل ليعرف . ما يصعب ما قاله أحد لعلمين (بكسر اللام للشد) : « لا أكتب وما أكرهم » . أدب بين الفلاسفة . وفيلسوف بين الأدباء ؟ أي لا شيء في الإطلاق ! وبلي على ما قبل من متى العمر أو شهره أو أباه . أن أحمدا ملاعم وجهي !

« أحياناً يكون مدخل إلى القصة الكلية أصعباً صعبة . أو صورية . أو موقفاً

أراه . أو فكرة أسطفيها من قراءات . تحرك هذه كلها أو إحداها بطرق كائنة . تحت حيلة متبنة . كنو حيا عرياناً يربط متاسب كان ينش عن . ما أعظم لزعم الحماة الذي يطرق كل ما في دماغه . وما أقل ما نلظن إليه ! أفن أن الحدث هو الذي كان يفتني في البداية ؟ ثم انحصت الشخصية أو بالأحرى فرست نفسها على (وقصص) مزدوجة بالمحاذين والتدريش والجانبين والمهجين والمطين الفلاني . والعلماني الذين يكلمون أنفسهم . والفرق . والمجرات . وعصوا القسط التي أكاد أعجها وأفتي . وتناصت . وروسي في واحد منها متكر وصامت وحيداً ! . أصبحت الآن أميل إلى المؤلف المبرر من مفارقة

الأكبر المزمق الشبار . كانت أعزها بكائين على صديق العمر صلاح عبد الصبور .
والقصة وكأنك تسلمها حتى في هذه البكائيات التي لا أعرف لها شكلاً محدداً . لم
أكتب قصة بلقسي المتفاوت عليه منذ سنوات طويلة ، ومع ذلك فإنني أبقى بالرجعة
القادمة وأنتظرها . ربما ترون حدود الزعم فجأة فأقبلت على مشروع مجموعة قصص
تختمر في باطني منذ أكثر من عشرة سنوات . أعطوني إن لم أُنح لك شيء أكرمن
هذا . أو لا تلم أن الفن يجب الكتابة ؟ ... أو لا تسمع صوت المطرقات على باب
الرجدان ؟ ...

١٣ - إذا كنت بطيخ متشاكاً فيما يخص حياتي ، فإنني كبير الأمل في مستقبل
الفن والوطن والإسكانية . من يأمل بعدنا يجب أن يكون خيراً منا ، هذا شيء يحتمه
التطور . وعدم إيجائنا به يساوي الكفر بالتقدم وبقدرة الشعب على الإبداع . وقد
ذكرت فيما سبق أنني أحرص - بقدر طاقتي - على متابعة أعمال الشباب وأسماء
بالنظم منهم . ولعل في التكرار لعل إذا قلت إن الجيل الذي جاء بعدنا قد
أضاف - خصوصاً في ميدان القصة القصيرة - إضافات واضحة وقوية . لكن
القصة القصيرة لم تخرج إجماعاً طويلاً وحيداً واحدة أو أكثر لا يبيع لأحد أن يجرى
كافاروس . لهذا أغنى أن يجرى الأشكال الأخرى ، فيخيل إلى أن إظهار القصة
القصيرة أو الواقعية فيما ينطوي بالضرورة على القدرة على إقناع الرواية . وهذه تبيح
إشباعاً أكبر . ولقد أوطد بالنظم ، وبعض الشباب قد نجح بالفعل - لا بالقوة
وعدمها - في الجليل .

يكن أن أسماء نعمة منهم قد انضمت إلى أسماء الجيل السابق في ما ترجم من
قصص مصورة وعربية إلى بعض اللغات الأجنبية . لكن هذه الترجمات والانشار في
الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام لا يقدم أدنى مير للفرور . إن الفرور هو بداية
السلطان كما يقول المثل المعروف . بل هو السلطان نفسه . كما تشهد الحقيقة .

وإحلال الأسطورة أو الرمز أو للزوايا في الحياة اليومية . أظن أن مايلي حياً في
ذاكرتي من قصص القديعة يصور مرقطين أو عطين أو مسويين متوازيين
ومتصادمين في آن واحد . وغالباً ما يكون أحد الموقفين أو الشخصيتين ذا بعد
مفارق للواقع . أسطورة أو كايوس (يونس في بطن الحوت) . الحصان الأخضر
يرتد على شوارع الأسفلت . الثابوت : على سبيل المثال) . لكن الأمر هنا أيضاً
لا ينضج لقاعدة ، فقد فجر الكلمة أو الصورة شخصياتاً ومواقفها المثالية . وربما
لدينا أيضاً . وقد يعلل الحدث أو الموقف أو الرمز نفس الشيء . ألم أقل إن كل قصة
يجب أن تكون كانتاً متجددةً وجديدةً ؟ أعتدل لأني قلت « يجب » حيث
لا وجوب . اللهم إلا للفسور الخفي والتضجج والامتلاء .

١٥ - ليس في يدي أن أعين المكان أو الزمان أو أتركها بلا تعيين ، وإنما
القصة - ككيان حي مستقل - تعين زماناً ومكاناً وبطناً . وربما انحازت أن
تكون بلا زمان ولا مكان ولا أسماء محددة . أكتفي بأن أقول إن الحكاية أو
«الحدث» التي أحييها بدلاً في هذا البعد من التعبد . وكذلك التمثل إلى
استخدام الماضي والتاريخ . وربما كان للتعبير (أو شئت يا رفيقاً طويلاً ووضعت
عينا كتابين) أثر على بعض القصص التي نجحت للتعبير والمباشرة والصرح ! ...

١١ - الإجابة عن هذا السؤال منضمة في الإجابات السابقة . ثم إنها من
شأن القراء . وكل مايشغل الآن أن تكون قصص الخيلة مختلفة عما سبقها . ليكون
«متلوياً» بالحق الذي قصده ؟ وإلى الأسوأ يكون أم إلى الأفضل ؟ هذا
مألاً أحكم عليه . كل ما أحتاج أن أرفني المحطة . وأن تتلقى في الطائفة ...

١٢ - أنقص منها بل هي التي انصرفت عني . فعندما وجدني مشغولاً عنها
بالطعن الطعني العليم . انشابت ببرمجها رمتاً طويلاً . أنا الآن أستمرها لتعود
لعل تستجيب ؟ في السنوات الأخيرة خلفني بكائيات على نفسي وجبلى ووطي

٤ - انحوت إطار القصة القصيرة لأني وجدت فيه نفسي . ولذلك فهو ينقل
عائتي النسبية وتطغى الدائب لأن أقول كمنفي فيما يجري حوئي من الحياة بكل
ما فيها من صراعات وعلاجات ومواقف صاعدة . وقد ساعدت عمل الأدبي في
الصحافة . محلة الإذاعة ثم رزق يوسف . على نشر إنتاجي من القصص القصيرة
حتى اكتملت إلى ما يقرب من ثلاثين قصة قصيرة في سبع مجموعات نشرت في
كتب مجيما

٥ - أهدفت عند كتابة القصة القصيرة أن يحدث الزواويل بيني وبين القارئ
لتأمل سويًا . ولحكم سويًا . ونخرج بالمرحة سويًا .. إن أمكن ! ثم أغفل القارئ
وأنا أكتب . فالكاتبة ليست ليجزأ وإما هي رسالة الصال . واعتقد أن قارئ هو
نفس الإنسان الذي يتامل في حياته وأثناء الحرب العالمية الثانية والذي راكب
عصم حروب في الشرق الأوسط والتغير الاجتماعي المستمر في مصر .

٦ - أفكر في القصة القصيرة طويلاً قبل كتابتها . فإذا اكتملت في ذهني
لا يسعني في كتابتها أكثر من يوم واحد . وغالباً لا تواجهني صعوبات أثناء الكتابة
لأن القصة التي تتدرج في الميلاد انصرفت عنها إلى قصة غيرها .

٧ - مارسني الطريقة لكتابة القصة القصيرة ساعدتني فعلاً على استخلاص
بعض العناصر الحرفية مثل التعهيد بالسرور بلسان التكمك أو بلامح شخصية
متكاملة أعرفها جيداً وأعرف كيف نميش وكيف تفكر . وكيف تتكلم . وهذا
يدعم القصة وجريتها ويضفي الخي . ولقد تعودت ألا أكتب لتسج الفكرة التي
تشتغل وتنظر الميلاد على الورق .

٨ - نعم . أهم بأن يكون لكل قصة مغزى مغزى بالنسبة للأوضاع الاجتماعية
الحاضرة . ويمكن أن لا تكون قصة . واعتقد أن القصة هي غاية ووسيلة في
نفس الوقت والاتقان - للغاية والوسيلة - دور مهم من الأدوار التي تساهم في تغير
أو تقيم الأوضاع الاجتماعية المعاصرة .

عبد الفتاح رزق

١ - قرأت القصص القصيرة عند «مكس جوري» و«أنطوان تشيكوف»
و«دي موبسان» و«د.و. هيري» و«ديري أحمد» و«عبد مكاوي» و«يوسف
إبريس»

٢ - الاهتمام بالقصة القصيرة كان بداية الاهتمام بالأدب والفكر عمومًا .
خاصة وأن دراستي هي «الفلسفة» . والقصة القصيرة هي أفضل السبل - ربما في
البداية - للتعبير عن الأفكار والمواقف . دون الإطالة والإغراق في التفاصيل .
ولقد بدأت بجاري الأثر في المجلات الجامعية . ثم راسلت الدكتور يوسف
إبريس - كان مشرفاً على القصة القصيرة في رزق يوسف - ونشر في أول قصة
قصيرة بعنوان «فقال القتل» عام ١٩٥٦ . وكنت بالسنة النهائية بالجامعة . وبعدما
نشرت في غالبية المجلات والطرقات ناعاً حتى أصدرت مجموعتي القصصية الأولى
عام ١٩٦٠ بعنوان «باب ١٤» . وبعدما انتقلت للعمل الأدبي بالصحافة منذ
ذلك الوقت

٣ - قرأت دراسات عن فن «جوري» وفن «تشيكوف» القصص - خاصة
دراسات بيرمولوف . و«مختارات من أسرار القصص القصيرة في العالم» وكانت
أثرب أصول كتابة القصة القصيرة من المتابعة والقراءة الدائمة للناجح المماثلة من
القصة القصيرة زرواها .

هذا التطور أنى أكّبت القصة القصيرة المعاصرة جدا . البعيدة عن التفاصيل غير الضرورية وإلى القول شيئا وتصر عليه

١٧ - لم أنصرف عن القصة القصيرة رغم كتابتي للرواية والمسرحية

١٣ - مستقبل القصة القصيرة هو مستقبل الكتابة الأدبية كلها في اعتقادي هكذا تقول طيبة العصور وإيقاعه السريع . وهكذا يتم الصراع مع وسائل الإعلام التي تجذب الناس وعاصلة التلفزيون . إنه مستقبل يتطلب وجود القصة القصيرة واستمرارها . ودخولها الصراع الحثيث مع كل وسائل الإعلام . وأعتقد أن الانتصار سيكون للقصة القصيرة . . . جدا كما كان الأمر في البدايات في بعض قصص تشبوكوف .

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو اكتشافها في رأسى بكل أبعادها الثرية والكتابة والإبداع . ولذلك فليس هناك اهتمام أكثر بأحدث أو بالشخصية كل على حدة الاهتمام يكون بها معا . وينفس القوة والافتعال

١٠ - الزمان والمكان للحدث - أو الأحداث - تفرضه الفكرة الأساسية للقصة القصيرة فلما يتحدد في بعض القصص وإنما لم يتحدد في معظمها طبيعة الموضوع وساحتها هي الحكم الأخير

١١ - اعتقد انى من خلال سبع مجموعات قصصية . ومجموعة ثالثة تحت الطبع اجتبرت مراحل تطور متعالية - وهكذا يقول السادة النقاد - وأرى أن نتيجة

وأود أن أشكره على إعرالى البشر في هذه الرؤية . أما عن النشر وعناصر الإعانة والعداء للفكر واللحن ، فإننى أؤمن بمفردة عظيمة قال بها «برنولد برينث» أيام قهر النازية : هناك ستة طرق لقول الحقيقة ١ .. أى أن الكاتب يجب أن يكتشف الطريقة التي يقول بها ما يريد رغم وجوع الرقابة . إن الكتابة أحيانا تكون صرا ، ومراوغة وتكرار بالألفاظ والمفردات ، حتى تبقى متصلا بقرائه .. وليس المروء السري يدعو عيون أجهزة الرقابة !

٥ - قيمة إسانية أو كويية جديدة أطمح أن يشاركني القارئ في معرفتها ولبنيا . إن عظمه الفكرة وتقني في قلوبنا أن يتناها أكبر عدد من الناس . حينئذ تتغل من مرحلة الفكرة المجردة ، إلى مرحلة التجسيد بالفعل وبالمسلو والعمل !

ولقد كان حلمي ، ولأزال ، أن يكون أول قرائ هم إعرولى وأهل البسطاء في قرين . يشاركني النظرة والموقف تجاه أسطر القصص التي تتغل العالم وبمركة ! وهذا بالذات مايلحني - في كل قصة أو مقالة أو مسرحية أو رواية أكتبها - مع معركة البساطة . فوفا إخلال بعق المنى وسخورة الموضوع !

٩ - بعض القصص أكتبها في جلسة واحدة وكأنها حلم يلقطه منى خاطفت . والبعض أصعل فيه الشهور وأحيانا الأحوام . ذلك يعتمد على مدى إكتال التبايش والتنجس المألوف والتشوي للموضوع وللشخصيات التي أكتب عنها .

وبالقطع هناك بعض الظروف التي تحول دون نشرى لبعض القصص ، بل دون كتابتها أصلا . إنها اعتبارات اجتماعية أحيانا ، وشخصية أحيانا أخرى . فثمة أعتلايات تحم على الكاتب ألا يكون - باسم الحقيقة واللحن - سبيا في جرح وإيلام آخرين لا يملكون نفس قدراته على الكشف وعلى المواجهة !

٧ - بشكل أساسي تحبذ القلقة ، والتصبوب ، أو كما يقولون (الوروب) من أول لحظة إلى قلب المروء ، ثم بعد ذلك الحفرى العمق خلف الجلود . مع الاهتمام بالصورة التي تلغف من قفل الذنبيات .

لكن بشكل عام ، لايميل كثيرا أن أتدرج في قائمة الكتاب «الصناعية» . إن التقاليد هي روح الفن العظيم !

٨ - في مرحلة كان الوضع الاجتماعي هو كل مايجب .. الآن أصبح هو الوضع الكون وواقع الإنسان ودوره فيه ! إنه لإحساس تراجمدى .. نبيل لكنه مؤلم . أن تعرفك مع يمين ، أيق زائر هذا العالم ولسوف ترسل يالحنه عنه ، وتكتف قدماك وعينك مع التجوال في الطريق ! إننى أحارب المعنى المبنى الذي يماصر حياة اللرد بالوت . وللشكلة الحقبة التي ترواجهى - منذ سنوات - في حياتى وكتاباتي .. أن أمارس الوجود بفرح ، وبكل طاقاى ، رغم أن أعلم أنى - على وجه اليقين - سأموت وأنتهى من هذا العالم !

٩ - غالبا الحديث .. ذلك لأن قيمة الشخصية تتحدد بتعدد بقوعية وسوى الأحداث التي تربط بها أو تلغنها .. أو تعبرها ها .

عبد الله الطونجي

١ - أول من سحرني بهذا اللون من التعبير ، هو الكاتب الفرنسي «جى دى موباسان» بقصصه المترجمة آنذاك في مجلة «القصود» . وجدت فيه الطوبوة ، وإحلال الميبح . والروح الإسانية العالية رغم أنه يحنى عن شخصيات فرنسية . لقد أرحت في البساطة التي يكتب بها . بأنه من الممكن للإسان أن يكتب مثل هذا الذى يكتبه ! ذلك هو ملباس عظمه الفنان ، بل عظمه الذى أيضا . أن يسط الرسالة للناس حتى ليمس كل واحد أنه من الممكن أن يكون فنانا . ولوبا أيضا !

قرأت أيضا لألفونس دوديه .. وأتألم فرانسى .. إنها المفسدة الفرنسية بشكل عام (وربما الرومانسية بترع خاص) هي التي جلبتني إلى هذا اللون الساحر من التعبير .

أما من القصاصيين المصريين فكان أهمهم «عمود كامل الحامى» .. وعمد يسرى أحمد .. (وللصدق أيضا) : إبراهيم الورداني .

٢ - الإحساس بالرغبة في الخلق .. أو قل هي هزيمة حب الخلق الموازية عندى تماما لهزيمة حب البقاء .. وربما لذلك جميعها يروج الإجراء في تلك الفترة الأولى من العمر ، بأن الله قادر على إقامة مثل هذا الكون .. أو العار الحى الصغير .. والكامل في نفس الوقت !

أما عن مجازى الأولى في القصة ، فقد كانت الثالثة أو «الكوة» التي رأيتى قادرا من خلالها أن أنظر إلى العالم وأصبح . لأننى أنا الآخر في تجربة في هذه الحياة نسحق أن نقال !

٣ - لا .. وحتى يومى ماأزل أعرف عن ذلك . إننى بطبعى أنفر من روح التقليد والجربى خلف السائد والمألوف . والفنان الحق لا يبعث عن القاعدة الجاهزة التي يسير عليها . بل هو الذى يخلق القاعدة ويدهها بتجربته وعصانته .

٤ - أعتمد أنا . حالة نفسية بشكل أساسى . بمركبه موضوع أو موقف أو رؤية حادة . أجد نفسى فيها شيئا بأن حامل في الأيام الأخيرة من الشهر التاسع ولابد أن نلد !

هذا فنى حالة يضطلل بها الروع بالبشره . واللحن عندى بشكل عام ، هو رؤية خاصة جدا لظاهرة من ظواهر الوجود الإنسانى ، يثيل لي أنى الذى «اكتشفنا»

١٠ - لا يبتغي تحديد الزمان والمكان إلا بقدر إضفاء الصديق والواقعية على أحداث القصة

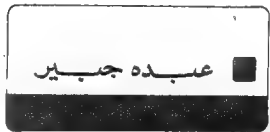
١١ - أعتقد ذلك من ناحية التشكيك ومن ناحية الموضوع، أيضا .. وربما يجمعون على مستند قريبا عن «دار الملائة» باسم «الأمل والفرح» وهي حصاد كتابي للقصة القصيرة في السنوات الخمس الأخيرة، تبين ذلك .. إنني أقرب فيها من التشكيك الشعري، مع التركيز على عناصر الصراع الدرامي الذي تكشف عنه جدلية الحياة!

١٢ - حدث هذا مرة مع كتابي عن رحلي الطويلة في نهر النيل .. وقد أفاضني كثيرا كتابي للقصة القصيرة وأنا أكتب هذه الرحلة .. لقد وجدني أكتب كل فصل فيها على شكل قصة قصيرة!

وحدث مرة أخرى عندما غزالي عشق المسرح .. لقد سبب لي هذا المشق نوعاً من الوسع العظيم لفترة طويلة كانت كل فكرة تأتيني خلالها أحسن: هل أكتبها قصة أم مسرحاً؟ ذلك لأنه لا يوجد في درامي أقرب إلى المسرح من القصة القصيرة بضمير قيام اللونين على التحديد والتركيز .. مكانا وزمانا .. وشخصيات وأحداثا ..

وعموماً .. لأن القصة القصيرة هي حيي الأول .. وأحب من كل شيء أن تكون الحب الأخير!

١٣ - القصة القصيرة في خالد علود الحكمة والصراحة والطلاقة في عالم يزاكم لونه الزيف .. والدونانية .. والصبوح !



١ - قد لا أستطيع تذكر من هو البسيط أول كاتب قصة قرأت له في حياتي .. وإن كنت أذكر أن علاقتي بالقصة - الحكاية - هي نفس علاقة آلاف الناس الذين نشأت بينهم في «البلد»، أعني أنك تسمع مئات القصص الخرافية من الصغار المصطفين باله .. رجالاً ونساء .. بعضهم مغرور .. وبعضهم هادئ .. كما أن بعض هذه الحكايات يمكنك أن تلمح فيها يقول عنه الأكاديميون «لنظم: الفكاهة» .. وبعضه من ذلك الذي يخطفه رجال ونساء فرخيال حسب ذوقه في تجاوز الواقع الذي المرى يعيشونه.

إنه لابد من ذكر ذلك لأن الخطوة التالية .. بالنسبة لي .. ترتبت على ذلك .. لأنني أذكر جيداً أن أول عمل مكتوب قرأته .. ويمكنك أن نسبه قصة بشكل أو آخر .. كان مجموعة اللازم الصغراء التي تحكي ملحمة «عنترة بن شداد» .. ثم تلتها ألف ليلة .. وبعدها كانت مرحلة من الروايات العالمية المترجمة التي أحدثت التمهيد بالمعشرات .. ولا أذكر الآن الزمن الذي قرأت فيه «جورجي زيدان» حتى مقته .. لكنني أستطيع أن أقول إنني قرأت في نفس الوقت «سلاوة» ولم تتعجبني .. ورايت في أعين المازي القصة صفاً جدياً أكثر مما جديتي روايات طه حسين .. وعندما قرأت عن يجب عوفراً لأول مرة مثلاً في إحدى الصحف أضفت أسأل عن كتيبه .. وكانت صدمتي مرعبة عندما وجدت أن أي «رواية عالمية» قرأتها تتنوع بجزئية تروق ما تتنوع به «واحد» .. لكنني عرفت بعد ذلك أنها من قصصه الأولى الملمة .. ولم أشعر باحترام للرجل إلا بعد أن قرأت الثلاثية .. التي ظلت أفرأها بشكل دوري لسنوات قالية .. وكان اكتشاف القصص يوسف إدريس بداية جديدة .. صاحبها مرحلة قرأتني للكاتب الروسي الكلاسيكيين العظيم .. تشيخوف .. ديوسيفسكي .. تولستوي .. ليونيدوف .. ثم بدأت رحلة تعرف على كتاب الرواية الكبار .. أما بعد ذلك فكان لقاء بالرائد التيار المصري المهدد: إندوار الطرطوط .. ثم وجدني أقرب كثيراً إلى أعلامي اللين سيقول والذين أطلق عليهم النقاد «كتاب الشيبات» .. لقد وجدت في أعمال بعضهم علاج عظيمة لي بكتب مثلها من قبل.

٢ - لم تكن بداياتي الأولى بالقصة القصيرة .. ولكن أول عمل لي كان رواية طويلة للغاية سجلت فيها حكاية عاشق خائب حاول الانتصار من أجل حبيته التي

لم يتأها .. وهي حكاية واقعية أملاقي بطلها عطرطها العريضة ودفع لي أجرة .. إلا أنني مرتقيا بعد ذلك .. لأنني وجدتها وروائية أكثر مما يجب .. ولا يتم أحدا سواه .. فكنت رواية أخرى لم أستطع إتمامها .. وفي تلك الفترة وجدت من يقول - غير مقال لا أذكر الآن من كاتبه ولا أين قرأته - إن على الكاتب المبتدئ أن يبدأ بالقصة القصيرة .. فظلت إن هذا الاقتراح يبدو ملائماً لي .. فكنت عداا من القصص عرسها من أصلها .. لكنني مرتت بتجربة حياتية مبررة دفعتني إلى الاعتقاد بأن المجددة هي العلاج الوحيد لحائي التي كانت مزيرة .. فأخذت ألهم الكتب حتى ظلتا .. وبدأت الكتابة من جديد .. لأنني أحسست أنني أريد أن أقول شيئاً .. حتى الصفحت أن بعض هذه القصص لم يعد يخصني وأن على أن أتشره .. فتوجهت إلى «فاروق منيب» الذي كان يعمل بصحيفة المساء .. ووضعت بين يديه قصتي القصيرة الأولى .. ووجدت بها مشورة بعد يومين .. ومعها تقديم (على الرغم من أنه لم يكن يعرفني) أثار في الحفاصة .. وأقررت أن أعطيها المهمة الأساسية لحائي

٣ - لقد تعلمت من عدد من المبدعين العظيم الذين يعرفون عالياً راية «وحي الفنان» جزءاً أساسياً مكملاً لحوائها لي عومضها بكل إخلاص في الحياة .. الفراءة المستمرة جزءاً أساسياً مكملاً لحوائها لي عومضها بكل إخلاص في الحياة .. وأن يعمل بشكل مستمر .. وأن يستلهم من أخطائه عن طريق تكرار المحاولة بأشكال مختلفة .. وفي الطريق توقفت أمام عدد من الكتب التي أرزعت لى القصة .. أو تعرضت للدراسة الويرث والتحول .. أو حاولت التنظير لهذا الفن .. لكنني في الحقيقة لم أعلم من هذه الكتب بنفس القدر الذي تعلمته من التصوص نفسها .. ومن تلك الأقوال التي ذكرها المبدعون أنفسهم .. لقد تعلمت من الأقوال المضمين العظيم وعلى رأسهم جيمس جويس .. وفوكور .. وتشيكوف .. ولوجينيا وولف .. وجيمس جويس .. (واضيف الزمام يكاكسو الذي تعلمت من أقواله عن الفن الكثير) أقول: تعلمت من هؤلاء أكثر بكثير مما تعلمته من كتابات المدارس والفتاد الذين قرأتهم.

٤ - أحياناً يكون الدافع لكاتب قصة من القصص حالة فرح شديد وأحياناً يكون حالة من الحزن الشديد .. وأحياناً يكون الدافع حالة حب من نوع ما .. وأحياناً لا يكون هناك سبب على الإطلاق .. لقد كتبت التنتين من أفضل قصصى (هكذا أنا تصور) .. مرة .. أثناء جلوسى على مائدة الطعام بعد العشاء اعتزال «لرف» شديد من أسد لتكلمتي فكرته ودخلت طرفي فوجدت أرواقاً على المكتب فجعلت وكتبت قصة وقت .. ولم يستغرق الأمر أكثر من بضع دقائق .. مرة أخرى: كنت مرهقا للغاية بعد يوم من العمل الشاق وجلس على الفراش وأنا أذهب لنوم إلا أنني بويضة تدفعني للإسلاك بالفرق وكتبت قصة قصيرة على أطراف الأهرام .. أه .. نسبت .. لقد كتبت قصة قصيرة .. فظلت أن أقرأها .. وخطت أن كتبت على خذة وقلت ما إنني كتبت قصة كتيبه .. فظلت أن أقرأها .. وخطت أن تكتشف الكتابة فذهبت إلى بيتي وكتبت القصة عن نفسى هذا «الموضوع» ب- فقد اكتشفت منذ وقت مبكر أن التفكير في الكتابة شيء .. والعمل على نشر ما

٧ - اعتقد أن انقراض الحرفية أمر يظل حيا مادام حراس الكاتب لعمله لا يفر .
 أما عناصر هذه الحرفية فهي أمور متداخلة متشابكة أستطيع تسمية بعضها . لكن بعضها الآخر لا أجز على القول بإمكانية التعبير عنه . وإلا فاني سأكون مشعرا كبيرا . إن اكتساب الحرفية العالية . أمر يحصل عليه الكاتب الماهر دون اقتراح من أحد . أو حتى دون معرفة من أحد . لأنها مرتبطة بصدق الكاتب . وإيمانه باجوده . وسهولة عمله . وقيته من أن شيئا لا يستطيع أن يوقفه عن الاستمرار في ممارسته . وهناك عدد من الكتاب العظيم لا يستطيعون التعبير عن مهاراتهم وكيفية اكتسابهم لها . ومع هذا يظلون كتابا عظاما . والبعض الآخر استطاعوا أن يصرفوا لنا خبراتهم في مقولات استخلصوها من تجاربهم . وبعض هؤلاء يلقون أخيرة ما كتبوه عن عرايب الفنية أعظم الفينة نفسها . لأنهم كانوا مؤهلين لهذا العمل أكثر من غيره

لكي أعطف أنا هناك عدة أمور . هي أشبه بالقوانين العامة للتجربة الفنية تحكم . الحرفية الفنية . بالنسبة لكاتب الفضة . صيا . على سبيل المثال
 - أن على الكاتب أن يمتلك القدرة على ما أخيه بالحس الراعي بأدواته . وأن يعمل على تجنبها بالعمل الدائم . الذي هو وحده الكفيل بتبنيته رؤياه للعالم . ولعناصر العمل الفني

- إن القدرة على التماس لحظة البداية الصحيحة تلود إلى نوع من تاعم العناصر بشكل محكم يحسب حساسي . وصحة في التفكير . وقدره على التأثير والتواصل

إن هذا هو أهم قانون أؤمن به وأعمل على أن أكون في بقلقة دائمة لاقتناصه . وهو يقولون في الإيجان بأن قدراته يسبب العمل ببعض في الإيقاع . وعجز في اللغة . وعطش في الجهر العام . ولما يريد الكاتب أن يقول . مع إيجان أن شيئا من هذه العناصر لا يمكن لفعله عن الآخر . حتى يكتمل البناء . الذي هو في البداية . إذا خلق بشكل مبدئي صلب . فليس مجال العمل الفني ولقصة مبنية بإحكام . هي قصة جيدة . وإلا فلما عمل ردى

- إن كل عمل في يطرح على السوي أطرف مشكلة فنية جديدة . في نفس الوقت الذي يبل مشكلة أخرى

- إن فن الفضة - بالذات - هو فن الحركة . الحركة عنامها الحذل والحزب والقصص الرديئة فقط هي التي تبدر الحركة فيها ميكانيكية ومكشوفة من الجملة الأولى .

- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على التي (وعليا القدرة على نقي ما هو زائد . مضطرب بالإيقاع . خارج عن الموضوع . ذوقاثير غير ملائم للتأثير الذي طرفه الزوية) والبحث عن الكلمة الملائمة للإيقاع . والقدرة على التعبير عن الآخرين (دون أن يكون هو هم . بل هم هو) باستيعاب الحرية العامة . وعبرة المبدعين الآخرين . والتسلل من الأخطاء . وعدم التحل عن الروح النقدية القائمة على أساس أن الكمال ممكن . أنى كان العمل الفني بالبلغ . الذي هو كمال البناء

- إن على الكاتب أن يعتد على لسان شخصية ذات مواصفات معينة . أن أضع نفسي في ظروفها . وأتأمل معها باعتبارها هي التي تقوم بالفعل . أي هي التي تتحرك . وهي التي تتكلم .

- إن التعبير الدائم واجب بفرسه الكاتب الجاد على نفسه . وهو الذي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة . تلغله إلى تطوير أدواته ورويته .

- إن العمل على الفضايل مع الإيجع يلود بالضرورة إلى امتلاك الوعي المتقدم . واكتساب الخبرات الضرورية التي هي زاد الكاتب . في نفس الوقت الذي يجبه البسوط - ذلك الوعي - في الابتعاد . ويبنى إحساسه الجلي . ويبنى فيه البداية على التغير بين ما هو عاين وما هو صحيح . بين ما هو ضروري وما هو مرفوض .

أكتب شيء آخر . وأن الربط بين الأمرين يمكن أن يدور الكاتب . خاصة في بلد كصمر (وأعتقد في غالبية بلدان ما يسمى بالعالم الثالث) لنا فإن البشر لا يشغلون أثناء الكتابة إلى أن أفكر في شيء آخر سوى أن أكتب أجود ما أستطيع . لأن هذا هو عمي الأول

٥- لا اعتقد أنني أريد أن . أوصل . لقارئ شيئا واحدا . فالقارئ الذي يريد أن يفهم الموضوع فقط لا يستطيع ذلك مما حاول . لأنه لن يجد . موضوعا . محمدا يصل إليه . لأنه عندئذ يريد أن يفر على عناصر أساسية وجوهرية في العمل . أنى اللغة والتشكيك والإيقاع . كما أنى للمي والإطار . أي كل المفردات الحالية الممزجة والمتلاحمة مع وقى ما يمكن تسميته محاربا بالوضوح

ليس هناك موضوع محدد في الفن . كما أنه ليس هناك شكل محدد للعامل الفني كائن متكامل وحى . إذا جاز التشبيه - هو مجموعة من العناصر التي يسبب كل منها إحالة للأخر . قد يستطيع الدارس أن يتناول واحدا منها بالدراسة . وقد يجيد ذلك . لكنه في البداية مضطرب لأنه يعجز عن فهم بعمق جزئية قد تلبس القارئ التابه . لكها أبدا في تعطيه نفس التأثير الذي يعطيه له العمل الفني نفسه إذا أحسن قراءته

بما يتعلق إلى لا أفعل أي شيء أو شخص أثناء العمل وإلا فاني سأستحضر عموقات عجيبة هي في الغالب أشاح استطع على وحلى (أهم الأشياء التي أعمل على توفرها كي أعمل) وبالتالي فاني مأنصرف عن الكتابة إلى التفكير في أعمال القراء . الذين لن يكون لهم وجود أصلا . لأنني لن أكتب أصلا . لكني بالتاكيد . وكما كاتب . أعلم عندما أفكر في وضعي ككاتب . وفي الذين أود التواصل معهم . أطم وأغنى أن يقرأني كل الناس . ولأنني أبعد هذا حلا مستحيلا . فاني أعود لأحلم بشكل أكثر واقعية : أن يقرأني الذين يستطيعون القراءة . خاصة هنا في مصر والبلدان العربية . ولأنني أعرف أن الذين يستطيعون القراءة في جميع مختلف مصفون بأشكال التحلف المختلفة . فإن أمل يضاهل مرة أخرى . وأطلب شيئا (وجدت أنه ماله) هو أن يقرأني أولئك الذين تولفت لهم أسباب الخروج من دائرة التصليل . لكسي سأكون أكبر كتاب في هذا العالم لو أنني قف إلى أن أطم أن يتغير العالم . ويضئ الضلال . لأطم مرة أخرى بالحلم الذي ذكرته في البداية

٦- الأمر يجتلف من لفظة إلى أخرى كما ذكرت مرها . لكسي لا أعتبر باية الفضة هي انتباهي للسودة الأولى . إني أعود إلى قرائتها من جديد . بعد يوم أو أكثر في الغالب . بروح متحفرة لاكتشاف جوانب الضعف (أحيانا يكون هذا الضعف في خيال أحسنه في الإيقاع . أو في بعض الكلمات التي أرى أن هناك ما هو أفضل منها . أو في بعض الكلمات التي أجدتها زائدة ولا لزوم لها) وبعد هذه العملية . التي قد أقوم بها عدة مرات . أو مرة واحدة لا أنفي ليها سوى كلمة أو فاصلة . وإذا ما رفضت عن . المسوى العام للفضة . فاني أبدا أفكر في نشرها . أو عرضها على عدد من الأصفياء . الذين شامت الظروف أن يكون بينهم عدد من أفضل الكتاب - لاستطلاع رأيهم . وغالبا ينتهي الأمر بإصراري على رأيي في الفضة . وعندئذ فقط أخبر أنني قد انتهيت من كتابتها .

بمسلك بعض القصص نحس أثناء كتابتها أنها تعالج صعوبات فظيفة . قد لا تبين صاعدها المباشرة لحظة شعوري بها . لكن هناك نوعا من الصعوبات التي قد تلعب بعدة محاذرات إلى التورق . هي تلك التي تنشأ من اختيارك لنقطة بداية خاطئة . أو زاوية نظر خاطئة . أو لأسباب جسيماية أو نفسية . وأعتقد أنه كلما زادت صعوبة الاستمرار في العمل . كلما قلت قيمته . ومن الأفضل التحل عنه حتى يمحى لحظة أخرى تحل في بعض الصعوبات . والمصير الحاسم بالنسبة إلى كل الحالات التي كتبت فيها قصصي القصيرة التي أعجبها ناسجة . هو أنني أفسس أن لفظة البداية ملائمة للمضي قدما إلى النهاية . وعندئذ تصبح الصعوبة أمرا استثنائيا يمكن التغلب عليه ببعض التحلل . ومصادرة النظر في الصعوبة الأولى للفضة .

التي عايناها داخل رواية السجى . فبقي كما يرى هو . وكما ترى هي أيضا من خلال كلامه . البرش . تلقى في الركن القصى . والمساحة الضيقة الحاققة . والسقف القيقبى المنتهى بكوة صغيرة . وكتابات الذين مسجوا من قبله على الحدوان . نرى كل ذلك دورعا يعود للشاطئ دورعا لا يعود . لكن يظل الشاطئ الرجبى في بداية القصة . والزائرة الضليلة في نهايتها . والأمر يتوقف على براعة الكاتب . ونجاحه في ألا يؤثر وجود المكانين على بناء القصة . بحيث نحس مكانهما وحيا . ولا يمكن للسلس بقطعة حجر منه .

١١ - لا أعتمد أن عموى يسمح لي بأن أقول إن ما أجزته حتى الآن . يمثل مراحل تطور متعالية ولكني أعتمد أنى أكتب الآن بشكل أفضل من السابق رأى من نحو خمسة عشر عاما مضت منذ كتبت قصتى الأولى . (وأعمل على أن أكتب أفضل مما كتبت حتى الآن) - - - - - فلا أملك تكن الأعرام تسمح لي بوصف المراحل . فكيف أجزئ على التجديد . أهى كيلا أجرؤ على ذكر النتيجة ؟

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة إلا أثناء عملى . روايتين . تلك التي انتهيت منها ونشرت : والأخرى التي أكتبها . لأنى عندما بدأت العمل في كل منها عرفت خفى عن عملى أى شيء أقول . أثناء عملى . لأنى كتبت الرواية الأولى مرين . نولفت يديا فترة . كتبت انتادما عدة قصص . ثم عدت إلى الرواية مرة أخرى . وعدت فكتبت قصصا قصيرة أخرى .

١٣ - عندما سألت مندوب مجلة «الكوزموبوليتان» أرزنت جيمينجواي أن يكتب مقالاً عن مستقبل الأدب قال إنه لا يعرف عن مستقبل الأدب أبعد مما سيؤول يكتبانه في اليوم التالي . بل إن الكثيرين لا يستطيعون التنبؤ بهذا أيضا . ولم يكتب هذا المقال أبدا . وسامحني عن كتابة قصة قصيرة

فهل من السموح لي أن أسير هذه «العابرة» لتكون إجابتي عن السؤال الأخير ؟

وقبل بداية عاقلتي الكتابة . وفي أثناء محاورات الأولى . تعرفت عن هذا الطريق قصاصين وروائيين عالمين من الكثرة بحيث يصبح حصريهم صبا . ولكن أذكر منهم على سبيل المثال : تشيكوف وجورجول وجوركي وديوبسكى واورجينيف وتولستوى وموباسان وكافى وسارتر وهيجو وبولزاك ويسمون دى بولفرار . وشارلوت برنوى وويلز والتر سكوت وأوتزكرنان دويل وديكنز وهكسل وأرويل وسويت وأدهرى وستيفن كران وجيمينجواي وشاتيليك وكولراند وهيرى جيمس . وكذلك ليرانس ودجاس وبولزاك وكالفكا وجوتو . وغيرهم .

وقد أدت نفس الحركة الحصرية إلى تعزلي في زمن مبكر جدا الكتاب القصصيين والروائيين العرب الذين ظهرت محاولاتهم في هذه المسلمات القصصية المطبوعة إلى جوار المراتل اليومية والمجلات الأسبوعية التي زاد اهتمامها بهذا اللون زيادة كبيرة في الأربعينات والخمسينيات ومنهم : إبراهيم رمزي ومحمود كامل وفريد أبو حديد وسعيد العريان والملازى ويحى حتى ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وطه حسين وعبد تيمور ومحمود تيمور والمولى يعيسى وعبد طاهر لا شين وإبراهيم المصري وسعيد عيده واخليل وحنا مينه وسهيل إدريس ورشدي صالح ونغان عاشور وسهر القفارى وعائشة عبد الرحمن وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف طراب وعبد الرحمن الشراوى . وعبد الرحمن الخميسى ومحمود الجيدى . وقد يبدو أن بعض هؤلاء نجتمعهم على المقاصرة . ولكنهم لا شك سبقوا إلى الكتابة والنشر . وكانت لهم أعظم المسكوتة فى أن تصدىروا فى وقت مجموعة قصصية . وأود أن أذكر أننى ذكرت الإجماع على سبيل المثال لا الحصر .

٢ - كان العصر هو عصر القصة القصيرة والرواية . ولكن الاهتمام بالقصة كان أكبر وأهم . فكان التمايز إليها شيئا طبعيا .

٨ - أعتمد أن مسألة . المقوى . في حد ذاتها مسألة جارية إذا نظرنا للعمل الهوى ككل . وسواء أريد الكاتب أم لم يرد . فإن عمله في البداية لابد أن يصعب في إطار حركة التقدم . أو الحركة الداعية . بشكل واضح أو غير واضح . إلى التخلّف .

وقد أبتعت التجارب . الفاشلة والناجحة . أن النظرة إلى الفن باعتبارها . مغرى محرو . تلك التي كانت تصوره وأخطب المثيرة شيئا واحدا . قد انثرت إلى غير رجعة .

إن مهمة الكاتب المتقدم أن يكتب أعلا جودة . كاملة العناصر لصب في إطار حركة التقدم . دون أن يتخطى عن كونه فنانا . وليس حكما تخلى جعبته بالمواضع والنصائح . حتى ولو كان الموضوع الذي يربط به قضية اجتماعية مباشرة .

لئس هناك موضوع لا يمكن تناوله بأدوات الفن وأعتمد أن جميع أعمال تتطلق من هذا المنى

٩ - لا أعرف كيف سيكون مدخل إلى القصة التالية التي ربما كتبها بعد ساعة . دورعا بعد أسابيع . وأحيانا . أبعد . الحدث . الذي أكتب عنه هو الذي يتسلط على أحاسيس أكثر من أى شيء آخر . لكننى أرى . الحدث . بطريقة خاصة . وأهميه هي بالنسبة لهذا العمل بالذات . وليس بالنسبة لأى شيء آخر عاراج العمل . وأحيانا يبدو الشخصية التي أكتب عنها هي البؤرة التي يخلقني إليها . الأمر يختلف من عمل إلى آخر .

١٠ - لأن لمهى للحدث قد يتضمن أيضا حدوث قبل وجود العمل الفني . أو حدوثه أثناء خلق العمل الفني . فإن . الزمان والمكان . بالنسبة لي قد يمتدنان أيضا في الوجود للذين . أو ضمن إطار حركة الحدث . أو في ثابا للذات الذي تمرد به روح الشخصية . فلها وإن لم يكنا مطلقين . إلا أنها عنصران ليس لهما معنى عاراج إطار النظرة الشاملة . النظرة الكلية التي تحوى الزمان والمكان .

من هنا - فإنا إذا افترضنا أن القصة تدور على الشاطئ . فلا بد أن يكون هناك شاطئ . لكن قد يكون هناك أيضا حكاية بسيطة يحكيها البطل لليلة عن آلامه

فاروق خورشيد

١ - لقد يبدو عدد الكتاب الذين قرأتهم مثيرا للدهشة . ولكن علينا أن نذكر غصب حركة الترجمة وزادها . ثم اتساع الاهتمام بالقصة وإقبال الكاتب على إيراد الكتابة لها منذ مطلع القرن وحتى منتصفه . وقد كان طلة الرواية . وفتريات الزيات والمنطوقى . ومسلسلات مسامرات شهزاد وروايات الحب والفؤاد والقصة (وكلها مسلسلات مطبوعة ومنظمة) أفوها في تصد هذه القراءات وكثرتها . وقد بدأ الأمر بالنسبة في اعتقاد على الترجمة . ثم محاولة لتعلم الإنجليزية عن طريق الشغف بالأعمال القصصية والرواية المنصرفة ثم الكاملة . ثم عن طريق الاتصال بالمطبعات العربية من الأعمال العالمية المترجمة إلى الإنجليزية . أو المكتوبة بها أصلا . وبالطرب العالمية الثانية ظهرت مكتبات في القاهرة تبع هذه المطبوعات التي كانت في الأصل عصبة لقوات الحلفاء . ثم تركت مع عائلات الجيش الإنجليزي لاجل اتباع رجعة جدا في هذه المكتبات .

٧ - إذا كانت الكتابة الفنية حرفة ، فإنها صناعية متروكة أمر استغلالها للنقاد . وإذا كان للكتاب وسائل مبدعة تعرضها الممارسة والأسلوب للتفسير والملاح ، فهذا أمر متروك استغلاله أيضا للنقاد

٨ - ليس من عمل الفن صادق إلا وله مغزى اجتماعي معاصر . فالكتاب لا يعيش في فراغ . ولا يكتب من فراغ . ولكن المغزى لا يقصد إليه قصدا . وإلا دخلنا في مسألة الحرفة وبراعة القارئ . وغيرها من الأسئلة التي لا أوافق عليها أصلا

وإذا كان الفن تعبيرا عن الحياة . فالحياة وظروفها وتقلباتها وأحداثها تعرض للمغزى الاجتماعي . شاء الكاتب أم رفض . أما أن يكتب وأمامه رأس موضوع اجتماعي . فهذا إنشاء وليس فنا . أو هو توظيف للشكل الفني لوظيفة يقدمه عن رسالته . وساعتها لا تعجب أن جعلوا الشعر مدحاً أو هجاء أو فخر أو استغفارا . فهذه النظرة من تلك . وليس فيها إلا زبنة إعلامية للفن . الفن منها يراء

٩ - قلت من قبل إن التجربة ترفض الشكل الفني الذي يريد . وأقول هنا إن التجربة الفنية أيضا هي التي تحدد ما تبني به اهتماما أكثر من حدث أو شخصية . والكاتب ينشأ وراء التجربة الفنية إلى حيث تطوره . وتحكمها كماله غير فراغ . وإعاج . هو وليد التجربة والممارسة وصديق الحس الفني .

١٠ - قد يكون الزمان والمكان أساسيين في القصة يلزم تعيينها . وقد لا تكون لها أهمية فيتركها بلا تعيين .

١١ - لا يكون الكتاب نفسه إلا فن . وذلك حين يكون ما كتبه لاصرا . عن الرواية بما يريد التعبير عنه من تجربة . فيترك العمل حتى يتم الرواية بالتجربة كاملة . ثم لا يعود إلى نفس التجربة أبدا

والكتاب يسير إلى أمام . أما أنه تطور دائم منذ لحظة البدء وحتى تأني مرحلة الحظم أو كلمة الختم في حياته وقد على السواء . وإذا وقف الكتاب مكانه فقد انتهى ولا معنى لوجوده . ومن هنا فأننا اعتبر كل مجموعة قصصية في غتل مرحلة فنية شكلية وموضوعية وتجريبية . نهدف لا بعدها . ومازالت - فيما أظن - أعزله في تطور دائم . فأننا لا نعيش يومئذ مزين . ولا نأخذ خبرا لنفسنا بالقطع . وحركة الزمن والسبب وتجارب الحياة . والقراءة والممارسة الكتابية . تحدث تغيرا دائما في التعامل والخروج على السواء . وأنا ابن كل لحظة جديدة . أعبر عنها وأنا أعيشها . ومعنى هذا أنني مازلت أتطور . وأفهم . وأجرب . وأبحث باستمرار عن القالب . وعن الأسلوب . وعن المعنى والمخاطف .

١٢ - لم أنصرف عن القصة القصيرة ، فدخلوا عليها لم يكن عبثا . وإعاج كان طريق حياة . وقد يجلب بعض حين . ولكنها تلازمي منها طالع الجلاء . وأعود إليها صافها مرة شرفت وغربت في أشكال التعبير الفني الأخرى ، فالقصة عندي قدر

١٣ - القصة في وجد ليقل . حقا قد يتغير في شكله وأسلوبه ومنهجها الفني لطابق إيجاع الحياة وتطور شخصية الإنسان من عصر إلى عصر . ولكنه في باقي ما بقيت لدى الإنسان الرغبة في الكشف عن نفسه والتصرف عليها . وأفضل تجربة ونقلها إلى الآخرين .

وقد بذلت مجاريف الأولى لعيش يوم عالمي الشعر والقصة . ولكن كان من الواضح أنني أخفد ملكة الزمن عاما . وشيئا فشيئا حلت كتابة القصة عندي محل الشعر الذي لا أمثك أداته . وزعا أن هذا فن مهني في القصة وروائي لها . ومازال يزار حتى اليوم

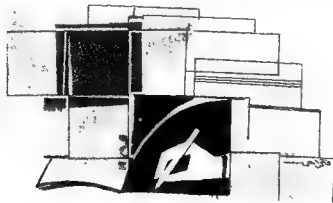
١٤ - بالطبع قرأت دراسات عديدة . ولكن هذه القراءات جاءت متأخرة عن مرحلة البداية في الدخول إلى فن القصة . ولعل السبب في ذلك هو أن اهتمامي بالنقد الأدبي لم يكن من أجل الاستعانة به في الكتابة . وعندي أن النقد هو الأصل في التأليف للكتاب . وليس من كتاب يكتب بعد أن يدرس القواعد إلا لئلا يدر . ومع ذلك فدراسة القواعد شيء مهم في مراحل متأخرة . أي بعد البدء للعمل في تحديد المسار الفني الذاتي للكتاب . وإلا توارت لوحة لتصبح مكايا للحرفة . وهذا أمر وارد بالنسبة لكتاب قصة الحكمة والقصة البوليسية . أو القصة محكمة البناء . ولكن معظم هذه الأحوال يصبح انتسابا إلى الفن مجال تساؤل وشك عند الدارسين والنقاد

١٥ - هناك قاعدة مهمة في هذا الصدد لابد من أن يتبناها إليها النقاد . وهي أن الشكل يفرض نفسه بنفسه . وسواء كان السبب هو حالة المبدع النفسية أو طبيعة الموضوع فإن التجربة الفنية تتم متكاملة . وكذلك الإبداع الروائي هنا يكون غاية لا دور لها في حد كبير . أما مسألة إمكانية النشر فأننا أولئك هذا لم نكن يكون طيفا حاجيات (السوق) . أما أصحاب الفن فليس هذا الاقراض واردا عندهم أصلا

١٥ - القصة عندي وسيلة للتعبير عن تجربة فنية جادة تريد أن تخرج من داخل إلى الورق . فالقصة توصل لنفس وما يصح عنه من صراعات . وما يدور فيها من جدل بينها وبين ذاتها . أو بينها وبين الحياة واليأس . إلى المثلل الجلاء المهم ، من خلال هذا الشكل الفني

١٦ - أهم معنى أن يمثل الفنان قارئة وهو يكتب . هذا السؤال كما قلنا في غيره يدخل في إطار أصحاب الحرفة لا أصحاب الفن . فليس المهدف هو إرضاء القارئ أو جذب اهتمامه . بل هو ما هو طرح لتجربة فنية جديدة عليه . والقارئ هنا شيء موجود أو قد يوجد . أو كان موجودا وغير . أما قارئ أنا فهو نفس بالدرجة الأولى فأن معاصره معاش الحياة ومتغير . ولقد رصالي عن العمل الفني . يحدد مدى صدقه في التعبير عن . وعن عرى من يعيشون نفس التجربة الحياتية . ويعانون نفس صبروت العصر وأحزانه . فكل من صادف كتابا فاقنعل بها وباشيا هو قارئ . وقد يسمى إلى هو عامدا . وقد نقل بالصدفة . وقد يراى ولا يعيش إلا بعد حين . ولكني لا أعرف له طبقة أو لونا أو لغة أو هوية أو اهتمامات محددة . والسؤال بشكلك هذا هو أقرب إلى عملية الإحصاء التسويقي منه إلى عملية البحث النقدي

١٧ - ليس للزمن أهمية في كتابة القصة . فقد تكتب القصة في جلسة واحدة . وقد تكتب في عدة جلسات بينها فواصل زمنية . الصعوبات تنحصر عندي في أن تنتهي الدفعة الشعرية التي تدور العمل الفني . وهنا لابد من التوافق حتى تبدأ العمل لتعيد المعاش من جديد مع التجربة الفنية من خلال ما كانت كتابته . وما يمكن أن تستدعيه هذه الكتابة من إضافات جديدة . تكون التراكم التالي الذي يحدد مسار القصة .



فتح الأبياري

والاستعارات.. والسخرية أحياناً. والتي تكاد تجعل في طياتها صورا كاملة للموقف. أو معبرة عن ملامح الشخصية التي أصورها. وهناك أيضا الحوار المسرحي القصير المركز.

٨ - أما اهتمامي في كل أقصوصة. فأنني لأسئلك بالقلم إلا بعد أن أؤمن إيماناً كاملاً بأنني أعالج وهما اجتماعيا خاصا من أوضاع الحياة الاجتماعية المعاصرة.

٩ - وإني أحرص على أن يكون مدخلي إلى القصة مشوّكا. مثيرا للانباء. محاولا قدر الإمكان أن أجذب اهتمام القارئ. وأصبح معي في هذا العالم الجديد الذي أسوره له في الأقصوصة. منتزعا إياه من دوامة الحياة اليومية الروتينية. ولأترك كل جهدي على الحدث في القصة. ثم تأتي الشخصية في الدرجة التالية.

١٠ - في معظم أقصاصي أجد نفسي مهتما بتبيين الزمان الذي يؤثر بلا شك في الشخصيات. والأحداث.. وكذلك المكان الذي تتصارع فيه الشخصيات. مثل الأماكن الأثرية. التي تعبر عنى شخصية.

١١ - في مجموعتي القصصية الست. يتبين أني مرتوت بعدة مراحل مختلفة. في مجموعتي القصصية الأولى. انسمت بمعالجة قضايا الإنسان. وصراعه مع قدره. ويطلب عليها الطابع الإنساني البحت. في معالجة بسيطة. وأسلوب بسيط.

أما في مجموعة قصص قصيرة جدا. فقد تركز اهتمامي على أن تتناول الأقصوصة شرحة صغيرة جدا من المجتمع. أو موقفاً. أو شخصية معينة. أحاول التعبير عنها في إيجاز مرهق. وصور قصيرة بعيدة عن الاستطراد. وفي (تربية حب) وغيرها. حاولت المزج بين الصورة الخمرية عن الموقف. وأحوال المسرحي للزكرك. ميثنا أن اللغة العربية العظيمة قادرة كل القدرة على أن تكون شاهدة على عصرها. ومعبرة عن العصر بكل ما فيه من سرعة مذهلة. وانتصار الإنسان على خنثيات العصر. وكيف وصل الإنسان إلى سطح القمر. لذلك كان ضروريا أن يتوأم الفن القصص مع نضج العصر. فكيفت. القصة القصيرة جدا. معبرة عن نضج العصر. ومشكلاته. مستمتا باللغة المتطورة. وبأحوال المسرحي القصير. وأعلنت دعوتي في عدة مجالات باسم «نحو قصة قصيرة جدا».

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة.. ولكن فقدان المصنوع خلال هذه الأيام من واقع الحياة المعاصرة المضطربة. حيث يجد الإنسان يتفنن في سحق أنعمه الإنسانية. بأحداث آلام الدمار الحربية. وخسة الأمم المتطاعنة. من أنجل أروما.. كل ذلك يجعل الأديب.. يقف مشلولاً.. حائرا.. أمام هذا الجحيم الإنساني.. ذلك الجحيم المصعب.

١٣ - بالرغم من الأحداث التي يمر بها العالم.. من حروب قذرة وتآزم الإنسان إزاء متطلبات الحياة. أرى أن القصة القصيرة.. هي بقية الزهر التي تبقي للإنسان كيونه بعد أن أصبح وحشا غاريا يفتك بأبنائه الإنسان.. لا يشم إلا رائحة البارود والموت.

١ - نشبت إرغادي وأنا في المرحلة الثانية. فطرات لفكوري هوجو. وموباسان. وجورجي. وتشيكوف. وأعجبت بخصص محمود تيمور وخاصة «كل عام وأنتم». وجون شتاينيك أيضا.

٢ - كنت أطالع الروايات الطويلة. مثل «الفرسان الثلاثة». و«الويساء». و«مغامرات فرسا وباروليان». وروايات «دوفاليل ساباتي». وعندما انجذبت إلى إرغادي القصص القصيرة في بعض المحلات. لفت اهتمامي التركيز الشديد والمجاذبات التي تنتهي بها القصة القصيرة. وذلك عند أو. هنري وموباسان.

وقد بدأت تجاور الأولى عندما كنت في السنة الثالثة الثانوية. فشرقت في مجلة الطلبة. صرحت للطلبة. عام ١٩٥١. قصة وطنية بعنوان «القص الداهية». متأثرا بطبيعة الحال بقراداد في روايات أرسين لوبين. وشولوكوف.

٣ - وعندما نشرت هاتين القصصين. رأيت أن أنهى إلى دراسة هذا الفن. فطرات كتاب «فن القصص. قصود تيمور. وكتبت معجبا به. خاصة بعد دراسة «نقاء الجهور». التي كانت مقروعة علينا عن طلبة السنة الأولى الثانوية. وعندما التحقت بكلية الآداب بالإسكندرية. كان معلموا عليا رواية «سولي في مهب الريح». وأعددت بها بحثا تقنيا. حصلت به على درجة امتياز. لذلك قررت أن أهيئ له كتاب. وتم توزيعه على زملائي الطلبة. وهذا الكتاب التقني كان مفتاح الصداقة التي استمرت بيني وبين أستاذنا الكبير محمود تيمور استمرت مايقرب من عشرين عاما. أصدرت خلالها ثلاثة كتب تقني على القصة القصيرة. والرواية عند تيمور. وكانت هذه الدراسة دافعا لي. لكي أفرص في أسرار ذلك الفن القصص. والاتجاهات التقنية الإنجليزية والفرنسية. والأمريكية. لكي تكون سندی في التصدي لأعمال رائد القصة العربية بلا منازع.

٤ - خلال إرغادي المتواصلة لعظم الكتاب اللين تألهم محمود تيمور. مثل موباسان. وتشيكوف. ازداد تعلقي بهذا الفن في التعبير الأدبي. وقد ساعدني ذلك أيضا في مهنتي الأساسية. الصحافة. ووجدت القصة حوى في نفسي. وساعدني على التعبير عن بعض القضايا الإنسانية التي يعجز المقال الصحفي أن يصل بها إلى الرأي العام.

٥ - تختلف الألاقيص التي كتبها. كانت تهدف إلى إلقاء الضوء على أفاق النفس البشرية. وتصوير الحب في أممي صورة. لأنه الرباط الوثيق الذي يضيء العلاقات الإنسانية. وإنك تستطيع أن تشترى أي شيء في العالم إلا الحب. لأنه قدر. وطرفان تصاب به القلوب المتألفة. وعندما أكتب لا أتحلل أمامي أي قارئ.. لأنني أكون في لحظة اندماج. والتمثال. محاولا التعبير عن العركان الذي يجيش في صدرى إزاء موقف. أو شخصية أو تجربة من التجارب الانفعالية.

٦ - ليس هناك زمن معين تستغرقه كتابة القصة القصيرة عندى. فقد استغرق كتابة أقصوصة عندى مايقرب من شهر.. ولم أستطع أن أنجز كتابة أقصوصة في جلسة واحدة. لأنني في اللحظة التي أبدأ فيها القلم مبتدئا. عن نقل أحاسيس أتوقف عن الكتابة مباشرة.

٧ - من إلقاء نظرة على مكتبتي من أقاصيص. أستطيع أن ألتج - الآن - أنني قد تميزت ببعض العناصر الحرفية. مثل الجملة القصيرة المصنعة بالاشتيا

مجيد طوبيا

باين نام بأن الأول التقليدية الحكمة الصبح سوف نفوز ، وأن القصصه ، القار الذي لم يمت ، أن نحرز الرضا .. وهذا ما حدث ، إذ أن يوسف إدريس أعطاهما سبع درجات من عشر وأعطى أكبر درجة منها في هذا العام لأى قصه ، بينما لمنحها إبراهيم المصرى صفراً كاملاً كتب إلى جوده كلمة «هراء» .. وعلى هذا رسبت القصصه ! ! وقد اعتمدت أنا رأى يوسف إدريس بالطبع ، ليس بعضه درجات ، بل لأنه كان قرياً مني فزعم أن المعرفة الشخصية جاءت بهد ذلك بسنوات ..

كانت القصصه والقار الذي لم يمت ، هي الإزعاجه الواضحه ، ثم ثلثها قصه «فرسوك يصل إلى القبر» كبدية حيلية في . تحليت فيها عن نخوة من المغامرة و الشكل . لجاءه جليلاً لأن قصصوناً كان جديداً .. وإذا كان محمد ليمور .. يوسف أول قصه له عن أويوس عتيق يعنى لثني بدأت بقصه يجعل عنوانها اسم أول صابون أمقله الإنسان إلى الفضاء . وهذا يوضح لماذا كان لابد أن تختلف كتابا . عن السابقين .

٣ - لم أقرا شيئاً عن أصرك هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . وذلك قبل ممارسة الرواية للكتابة . لسبب بسيط جداً . إذ لم تكن هذه الكتابات ميسرة تحت أيدينا . فالمعروف أن فن القصه حديث في مصر والعالم إن هو قرون بن عريق مثل الشعر أو المسرح .. ولكن بعد ذلك بسنوات سمعت أن للدكتور رشاد رشدي كتاباً اسمه «فن كتابة القصه القصيرة» . لم يلقني بأي شيء . وتخلصت منه فور قرأتى لبعض قصص الدكتور مؤلف الكتاب . إذ أنه «ثان كثر» قرأ كتاباً عن فن الطهي طبقه علميافيه فأعجز طعاماً شاملاً ! ! بعد ذلك عدة كتب مترجمة من كتاب «الرؤية الإبداعية» يمكنني فيه عدد .. الطالين لجورج من الإبداع .. ولكن ربما أفادني أكثر قرأتى القصصه القصيرة عن المسرح . وأظن أن معظم مقومات القصه تتوفر في المسرحية ذات الفصل الواحد . كذلك أفادني دراسات الأكاديمية عن فن السبا كاتر .. وبالخلا .. وهذا قد يدهش بعض الناس - دراسائى في مجال الرياضيات وسعى لسام الموسيل العالمية . فن الموسيل اكتسبت القدرة على ضبط الإيقاع الداخلي لكل قصه ..

وفى الفن - وهذا قول معاد - توجد قاعدة واحدة وهي : «أنه ليست هناك قاعدة» .. ولأنى لأؤمن بأن لكل كاتب موهوب أسلوبه المميز الناتج من ثقافته وحياته وظروفه ومزاجه الخاص . ومن المؤكده أنه يستفيد في بداية حياته من اجتهادات السابقين .

٤ - أبداً بالظفر الأخير من الزوال . لإسكاتية النشر لم تكن السب . مع علمى بأن نشر القصصه أصعب . بدليل أننى مارست بعد ذلك كتابة الرواية . الأمر الذى يعنى في كل مرة عن مجال النشر لعلم أو عامين ! ! إختيار الصفت الأولى . رواية أو قصه تجدهم الفكره عند با كورة لتكوينها في الرواية . وكأنها تجسلى : أنأ نية قصه قصيره . أو : أنأ نية رواية طويلة . ومادامت الفكره تصطر داخل الوجدان فن انهم أن تأثر بهذا الوجدان وظرفيه . وهذا معناه أن الفكره والوجدان (أو طبيعة الموضوع والحاله النفسية) يشتركان مع في تحديد الإطار الذى للموضوع والماديات وتفاعلهما معاً .. ويوجهه ما كان فإن القصه القصيره هي شفه من الحياه الإنسانية بينا الرواية تسمح بها أو أكثر .. القصه القصيره سوناتا والرواية سمفونيه .. وهذا من باب التشريب وإغمار ولا توجد قاعدة ..

٥ - أبداً بإجابة الشطر الأخير لموضوع المتاح الصحيح للسؤال كله .. قارث هو الشاب المنفتح . للسخر الذى يستقبل شغتي الإبداعية المثبتة عبر الكاتات والتجارب . ليقتطع معظم ما يدور في ذهني لحظة الإبداع ويضعها بما يحركه قلبى .. يتضافى معى . يفسح . يفكر . يفكر من جديد وجدانه وعقله معاً . يكره الأذى العف . ينحاز للجدد دائماً عن طريق التجربة المدروسة في لوشابنا بعض الأخطاء .. قارث يؤمن من مسبقاً بهذه الآراء ولكنه في حاجة إلى بلورتها ويتبها بشكل عملى .. أو قد لا يكون مؤمناً بها بعد ولكنه على استعداد

١ - من كتاب القصه القصيره المصريين : توفيق الحكيم . يحيى حقي . مجيد طوبيا . يوسف إدريس . بالإضافة إلى يوسف السباعي . محمود ليمور . يوسف جوره . سعد مكافى . عبد الرحمن الخميسى وطوبىهم . باختصار معظم الرواد والتالين لهم . مع احتفاظ درجات الإعجاب .. ومن كتاب القصه القصيره الأجانب : تشيكوف . هيمسجوى . ديواناس . سورمست موم . أو . هيرى . جويس وآخرين .

وبالنسبة للجميع لثني أعجبت ببعض كتاباتهم ورفضت البعض الآخر .. وكنت أسأل نفسى في الحالتين . لو كتبت أنا هذه القصصه لعل أكتبها بهذه الكليه ؟ .. وفى الحالتين كانت الإجابة أننى لعلما سأكتبها بشكل مختلف ومن زاوية أخرى .

٢ - سؤال لا يمكن الإجابة عنه عن يقين ! ! .. «قلت الإتهام» عملية تتطلب قلماً كبيراً من الوعى . والأمر لم يبدأ متى هكذا .. كل الذى أذكره أننى وأنا لتلميذ في مرحلة الثانوى كنت كلاً وجعلت مساحة غير مكرمة في أية صلعة من دفاىري ملأتها ببعض الخواطر أو الانفعالات . بعضها مقلد وبعضها أصلى .. ثم نظرت الأمر إلى إفراة كشكول كامل لخل هذه الكتابات أعطيتها عنواناً لها : «مؤلفات عبيدة» ! ! . كنت أجد نفسى أتوقفت عن المذاكرة وأمسك بالقلم لأسطح به محاولاً الأول في التعبير والإبداع . ولم يكن في مدينة لثنا حيث أنصبت حياتى حتى نهاية الثانوى . لم يكن فيها من يرشد أو يعيننى عن فن القصه القصيره أو عن أى فن . كما لم تكن هناك أية ندوات أو محاضرات . وهذا بليت رغبة الكتابة عندي تنمو في عذوائىه واهجائده شخصى ! ! .. وهذا ما يجعل الإجابة عن السؤال عسيره . وقد تكون بعض هذه الإجابة في عاصيه القصه القصيره ذاتها . وفى مقدرتنا بهرهم قصير على استيعاب الشحنة الخلاقة بدائل .. عن طريق التكليف والتطبيع .. ومن الجائز أننى أزدت في هذه السن المبكره ولسبب ما أن أحدت . حلز بعض كبار الكتاب . وإن كان هذا لم يدم طويلاً .

كيف بدأت بجارى الأول ؟ :

بدايتاً على كبر : وكنت في حوالى الثانية والعشرين من عمري . كنت أعمل في مدينة سوف . وكان الفراغ كبيراً والأحاسيس أكبر من أن أتحسب بها إلى شخص ما .. وإذا في أملاً كشكولاً لثنا . يختلف هذه المرة عن «المؤلفات العبيدة» المزعومة سالفة الذكر ! ! . هذا كشكول الحيدى اسوى سبع عشرة محاولة قصصية . أزعج ألباناً لم يكن يقل عن مستوى ما كان ينشر وقت كتابته . وإعاً يسيبها التار ببعض السابقين . سفا كان التار غير كبير ولكن هذا لم يبعثنى . وأذكر أن بعضها ينتهى بمفاجأة للقاء عند النهاية . وأن بعضها تطفئ عليه الصنعة ! !

ثم كتبت قصتين . واحدة تقليدية اسمها «الحلقة الطويلة» .. وأخرى قصيره جداً عنوان طويلاً اسمها «القار الذى لم يمت» .. دهي حوار بين صديقين تنصرف من خلاله دون أن وصف أو سرد أو تدخل من الجانب . تنصرف على ملاحع الشخصية وأزمتها النفسية .. وقد تحسنت أنا هذه الأخطاء لثنا فيها من عبارات موحية شاملاً . ولأنى لم أكن قد قرأت ما يشبهها .. وهذا جعلنى أعجبها أول قصه حيلية في .. يمكن أن تندرج تحت عنوان القسا المنفون . ومؤلفات عبيدة .. ولثنا راعت نفسى . وتقدمت بها إلى مسابقة نادى القصه . وأنا على

ولقد تبلور القصة حول حدث فكري هو العنصر المحرك ، مثلا هلكت في قصة مبكرة في سمها « بلا حكمة » البطال فيها « واقعة موت » تواجهها عدة مجازع بشرية لا رابط بينها سوى الرغبة والحيرة إزاء هذه الظاهرة المفهارة .. كما أن القصة قد تتبلور حول شخصية واحدة يكون هي عصبها وحركه أحداثها وحامل أسرارها .

١٠ - الزمان عندى هام جدا ، وهو غالبا ما يكون « الزمن البشري » وهذا بالطبع خريزمن الساعة .. يعنى أننى لا أتقيد بأن يبدأ الحدث الآن ثم يتطور طويلا في الزمن ، اليوم ثم غدا ثم بعد الغد .. الحدث يرد على ذاكرة الشخصية طبقا لحالاتها النفسية وملاحظاتها لوتروها الوجداني .. وعلى هذا فقد تبدأ نقطة البداية بالظهور من نهاية الحدث أو وسطه ، لكشف أن لحظة التنبؤ (التي تنتهى بها القصة التقليدية عادة) موجودة أصلا عند بداية الحدث أو وسطه أو أى مكان آخر .

الزمن عندى غالبا له صفة نفسية .. كذلك المكان .. فأتنى اعتبره إلى حد كبير من أهم مكونات الشخصية ، ووصف المكان لا يقدم بشكل تسجيل أضر (وإنما إذا كانت القصة تتطلب ذلك) .. وإن حدث إجمال للمكان أو الزمان أو للإثنين معا فن المؤكد أن القصة تفرض هذا .. أتم أظن أنه لا توجد قاعدة ؟ !

باختصار فإن جميع عناصر القصة وعبراتها هي جزء من مكونات الشخصية أو من «تعبيرية الحدث» .. كل العناصر في خدمة عملية الحكى

١١ - لابد أن تكون هناك مراحل تطور متعاقبة فيها أبهرت من قصص ، واضطاع هذا التطور معناه العمود والعمش خارج الحياة .. وإنما فائدة الرواية التي تزاد على يوم وكل ساعة (سواء أكانت هذه الحيرة نتيجة تجربة شخصية أو من تجارب الآخرين أو من القراءات التي هي جزء من خبرة الكاتب) ؟ ؟ .. طبعا هناك تطور ..

في البداية كنت أتلمس طريق يبدو .. كنت أعرف أن ما أكتبه يصدم القارئ إذا اختلعهما سيق أن قرأه وأقمنه أو تعود عليه .. ثم بعد ذلك زادت جرأتى لدرجة أنني ألفت دون تواضع كاتب أن من يريد أن يقرأنى عليه أن يصلح بذلك ، ذلك إن كان يعيش في نفسى عصرى ويمثل ما أحلى منه بشكل أو بآخر ..

أظن أيضا أن لغة التعبير قد زادت شغافية وشاعرية .. وأن بلاغة الإيجاز قد تضاءلت إيجاديا ، وأن نظرى تشابك وقائع الحياة قد تأكدت لتضام نفوسى من التسليح .. ذلك أن العالم قد صار بفضل أجهزة الاتصال الحديثة مثل قرية صغيرة ، ما يقع في أى مكان يهره بعد دقائق الفلاح الذى يملك تراسلرس في أقصى نجرع الرواء ..

كذلك أصبح علينا عندى أن معظم ما يحدث في الحياة يصلح ردا فنيا .. نكن ملاحظة أن طريقة بكاء الطفل المصرى هي ذاتا طريقة بكاء الطفل الهنذى أو الأوروبى ، كى نجد في هذا ما يؤكد أن الإنسان واحد في أمم تكوينة

١٢ - كتبت أول رواية في بعد مجموعتي القصصية الثالثة .. وكانت رواية قصيرة هي «دوار علم الإيكبان» استوحى في غالبيتها القصة القصيرة .. بعدها كتبت روايتين طويلتين ثم رواية مكونة من ثلاث روايات (أو أجزاء) كاملة .. لكنى خلال كل هذا أصدرت مجموعة قصص جديدة وعازلت أكتب القصة القصيرة ..

أما لماذا ؟ فهناك لحظة تألى على الكاتب يشعر فيها بأن هذا الموضوع بذاته يحتاج إلى قدر كبير من الصفحات حتى يتمكن من ترك القلم .. وهذا يستحق مزيدا من البداية بالحياة والبرهان .. حتى لأجاس إلى ورق وأقول : «نويت كتابة قصة أو رواية» .. وإنما أبدأ الإبداعية هي التي تقول هذا كما أسلفت .. ومن تلطاع الموضوع مع الذات ..

١٣ - مستقبل القصة القصيرة من مستقبل الحياة نفسها .. وسوف تبق فنا محيا

لنيلها .. مثل هذا القارئ هو الذى ولقت إلى جوارى منذ بدايات البشر وعندما كان اسم مجهولا غاما .. بينا سخر من بعض المصائر الذين يفرطون عن قرب ١١ .. والذى يجب أن يكون واضحا : أن الظالة الشخصية ليست الأساس في تحديد شباب القارئ من عدمه ، وإنما استمداده لتقبل الجديد والتطور ، وقد هذا قد يكون القارئ كولا بينا يرافقه تقول إنه في العشرين فقط من عمره ١ .. قارئ هو الذى يمر على أن تظل حياته في موضعها الطبيعي ، أى في وجهه كى يربها ما أماته من حاسر ومشرف بها على التسليل ، وليس ذلك الذى يرضها في لقاء يرى إلا ما خلفه ولا يعيش سوى في الماضي ..

ومن هذا كله يمكننا معرفة ما الذى نهدف إليه القصة القصيرة عندى إلى فرضه إلى القارئ ..

١٤ - من عملية الكتابة ذاتا فقد نكبت القصة القصيرة في جلسة واحدة ، من ساعين إلى أربعة ساعات تقريبا .. وقد نكبت على مراحل خلال يومين أو أكثر ، وذلك حرصا على استمرارية الطر الوجداني الذى يجعلنا نعيشنا واحدا دون تفلأ .. وحتى .. وكانت القصة تخاطب البطل وحده لىي بحاجة إلى الحفاظ على تاتبعها السرى لأن هذا يربط صديقا بتناسل الحوى .. أما من عملية احتضان الفكرة وتطورها أو كتابتها قبل ممارسة الكتابة ذاتا فهذا قد يستغرق عدة أيام وأسبعا عدة أسابيع ، وقد يكون غير ذلك ..

ولكن قصة وضعها الخاص .. ونادرا ما تصادفني الصعوبات أثناء الكتابة .. ذلك أننى لا أسلك الطر إلا بعد أن تصبح القصة متكاملة في عيالى .. وإن حدثت وتوقفت فمعى هذا أن هناك خللا ما في شكلها أو صياغتها لا يتفق ومضمونها .. وهذا يستدعى تفرق ما كتب والبدأة من جديد ، أو احتضان الفكرة مزيد من الوقت ..

١٥ - كتابة القصة موجهة بالإضافة إلى الجهد والمثابرة والصناعة .. ولورغبة هي التي تجعل القارئ لا يشعر بالهذنة فيصور أن ما يقرأه قد كتب بشكل تلقائى .. وربما كان الحكى صحيحا .. وعلى هذا لا أعرف أن كانت هناك عناصر حرفية تستحق عدم الكتابة أم لا ؟ ؟ .. قد تكون موجودة ولكن مصطبها القصة هي التي ترضى بها ولغيا رست أنا الذى أفرضا أو أفضها .. لآلى أن لعلت هذا فأتنى حنا سوف أكون إلى حرة الاتصال .. وقرق كبيرين الاتصال وبين أخلق أو الإبداع ..

أنا لا أبدأ أبدا إلى « بلف » القارئ بجملته معصنة فهو حنا سوف يشعر بما عند القارئ منها كانت هذه الحالة متفنة .. وهوذا لذلك قصة عناصرها الخاصة بها واتنى قد لا يصلح لقصة أخرى ..

١٦ - أنا أفض الآن وبالتالى فإن جميع قصص ها مغزى وإسلة لا يحدث الآن .. مع ملاحظة أن الشخصية المتكاملة عندى هي التي تعيش الحاضر وتطور مع دائما على التسليط ، وهذا ما يطهى لتقصي صفة الدوام ويجعل تشبها دائما مع تيار الحياة .. القصة عندى تتابع التزوم الإنسان الفاعل ، وعلى سبيل المثال فإن القصص التي كتبتها متأثرا بجزء يونيو ١٩٦٧ في مجموعة «خمس جرائد لم تقرأ» ، هذه القصص ما زالت حية تقرأ حتى الآن وتعمل نفس الجدة التي ولدت لي .. ذلك أنى نظرت إلى هذه الفترة هي أنها أزمنة حافلة وحرية وحكم ، وليس على مجرد كونها فترة عسكرية .. والإنسان دائما وعلى أى عصر يضيف بأزمات المشاهدة واضطاع الحيرة وضباب النظرة العلمية ..

من هذا المنظر فقط تكون الإجابة يتم .. إن قصصى ها مغزى بالنسبة للأوضاع الراضة ، ولكن ليس عن طريق عملية «الإسقاط» الساذجة .. الساذجة «المحاولات الصماء» كان أسبق شخصية وأزعم أنها ترمز لىء آخر ١

١٧ - مدخل إلى القصة شحنة وجدانية تصرح بدلائل طلبة الوصول إلى القارئ .. شحنة تظهر وتدمو بسبب اختلافات بينى وبين غاليتى من يجادلون فى رؤيتى لىعى ما استقرأ عليه .. فانا ككاتب أريد الأفضل بصفة دائمة .. وتساعلى موعيتى على روعة قبل الآخرين ومن هنا يقع الإحمال .. وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ بسبمة بدلائل ولكنها سرعانا ما تتجلى وتصل إلى القارئ واضعة محسوسة ..

الرواية ، وأن المثقفون سوف يطلق دور العرض السينمائي . ولم يحدث شيء من هذا .. لأن الحياة تتروح وسالتي تعبها ، وكذلك الفن لأنه منها .

إلى الإنسان سهلة الوصول إليه من خلال جريدة زجيدة الآن .. ولما مضى زعموا أن التحقيق الصالح سوف يخلد القصة القصيرة ، ثم زعموا أن السينما ستطفي على

محمد البساطي

- ٣ - لأنهم كثيرا لقراءتنا . غير أنني أقرأ ما يكتب عن أصول هذا الفن لدى من يصحني من الكتاب . ربما يقصد فهم أصق لإنتاجهم .
- ٤ - كتبت الرواية أيضا . ثلاث روايات قصيرة . وصدوما أنا أميل إلى كتابة القصة القصيرة . ربما لأنها لا تأخذ وقتا طويلا في كتابتها ، وربما لسهولة إيصال الأحداث إلى حياتنا وما نمره من ذلك من مشاهد نعيشها للكتابة .
- ٥ - إحساس معين يصعب تحديده في وضوح . أعطت أن هذا ما تذهب القصة القصيرة إلى توصيله . وإن بدا لي في إحدى القصص أن ما تأرث في كتابته على درجة كافية من الوضوح لأجد نفسي معصما لكتابتها .
- ٦ - أما عن القارئ فانا لا أفكر فيه خلال الكتابة . وبالطبع لا يربط الكاتب الذي يكتب لكل القراء . غير أن تكوين الكاتب الثقافي والاجتماعي هو الذي يقدوه سواء وعي أو بدونه إلى الاعتياد .
- ٦ - ربما يكون ذلك قد حدث غير أنني لأتنبه في وضوح . ومازلت حتى الآن أحاول كثيرا لدى بداية كتابة كل قصة .
- ٧ - حين تكون الأوضاع الاجتماعية في حالة متغيرة . أصبح شديد التورق لما يعتدل في الكتابة .
- ٨ - أحيانا يجذ لي الحدث . وأحيانا أخرى مجرد تصوير جو معين . غير أنني لكي أصور هذا الجو لابد أن أنقل الحدث أو الشخصية المناسبة له . ويبدو أن أحيانا - لدى الكتابة - أنني لم أعطه . وأتقي رأيت هذه الشخصية أو هذا الحدث من قبل ونحسنا دائما وسط جو آخر غير الذي رأينا فيه .. قريب مما أسمى إلى تصويره .
- ٩ - هذا يرتبط بما أريد كتابته ، فأحيانا يقدد الحدث الكثير من حيويته بتجزئته من المكان والزمان . وأحيانا لا يقددنا أهمية على الأخلاق . وقد يصبح كحديثنا أورا يتال من إيقاع القصة . ليجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتي بقصة جيدة .
- ١٠ - يقال دائما إن الكاتب يتطور . يستكمل أدواته الفنية ويصلها ويوحدان نفسها خلال عملية الكتابة المستمرة . غير أنني لأظن أن الأعمال الكبيرة لكثير من الكتاب كتبت في بداية مسوارهم الأدبي . وما جاء بعدها لا يفرق بها . كما أنه من الملاحظ أن لكل كاتب عملا جيدا أو عمليين والباقي عادة عابدين وحول هذين الصنفين كانتكاس أروع يورث أن يتطلى . وبالطبع يوجد التفسير ليقول لذلك . وما أفصده هنا هو أن الاستمرار قد يأتي تطوروا للكتاب . فحسب تعديدت . لما كان يتر ابعثاني للكتابة من قبل ليس هو الآن . كما أصبحت أعني لدى الكتابة بأشياء لم أكن أعني بها من قبل . قد يكون ذلك تطورا . غير أنني لم أعم بذلك .
- ١١ - لم أنصرف . كتبت فقط ثلاث روايات قصيرة . الناجر والظلال عام ١٩٧٦ ، القهى الزجاجي والأمم عام ١٩٧٩ . وأذكر أنني بدأت كتابتها كقصة قصيرة غير أنني لم تنته من النص الذي كنت أريد .
- ١٢ - للقصة القصيرة من أقدم القرون على التسلل إلى حياة الإنسان . وقد تطور شكلها في السنوات الأخيرة . ازدادت كثافة وتوجها . ويرتبط هذا التطور بالظروف التي يعيشها الإنسان المعاصر . وهي تعطي - على نحو أسرع وأكثر حدة وتكررا - ما يمسح إليه من إحساس وهم للعالم من حوله .

١ - قرأت لكثيرين . غير أن الذين يبري إنتاجهم ليقول مثل تشيكوف ومنجراي .

٢ - كان الأمر عاديا . وربما مع شيء من الصدقة . في مرحلة الدراسة الثانوية . أذكر أنه كان بالمدرسة زعماء ، يكرهونا في السن قليلا . مؤهلون هذا الدور ، ويقرون أحوالهم والجلالات ويحبون ما يصدرو من كتب . في تلك القرية التالية بالوجه البحري ، المنزلة ، كانوا يفرجونا من الفصول من حين لآخر لطفي في البلدة ونيف بسقوط الإنجليزي . كان ذلك قبل الثورة بقليل لم يكن الأمر بالنسبة إليهم مجرد إخراجنا للمظاهرات بل كان أيضا نوعا من الإهمام بروحنا السياسي . لذلك كثيرا ما كانت المظاهرات تنسب إلى الحلاء حيث نجلس في ظل الأشجار . ويتناوبون الخطابة بيتا . عرفت عن طريقهم بحلي جلي ويوسف أفرس ، وجوزكي ، وتشيكوف . ومعرفه الكتاب الجيد في البداية أمر له أحييته للكتاب . لبعض السنوات قد نمر عينا قبل أن يعرف طوله إليه . وكما نرى في وسطنا الثقافي تستطيع أن تميز في سهولة هؤلاء الكتاب الذين أعصرت قراءتهم للكتاب الفصحى حتى أصبح من المتصور عليهم بعد ذلك لتلوي الكتاب الجيد .

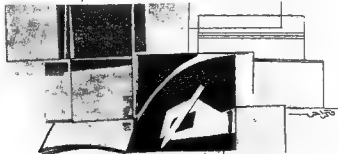
وكتبت البلدة للدراسة الجامعية بالعامية . غير أن شيئا ظل يرطني ببلد الإصماد جعلني أتابع مصيرون . ليقول منهم تأييدا دراسية الجامعية في هدم . والأخرون لم يتنوا دراسية الثانوية لأسباب مختلفة منها الفصل من المدرسة . وذهبوا ورش نجارة وكما كين بدالة وألمة . واضطروا بين الناس .

في العاصمة التحقت بكلية التجارة . وكان أصدقاء - من البلدة - قد التحقوا بكلية دار العلوم وهؤلاء كانوا يقصدون التذوات الأدبية وساميات للقصة القصيرة والفرع . كانوا يصابون معي كصديق خارج دائرة اهتمامهم . لذلك رأيت - حتى يظهر لي بينهم - أن أعمق أنا الأمر بالكتابة . وكتبت الشعر والقصة القصيرة . غير أنني أحييت ما أكتب . بدا لي أنه أقل جودة بكثير مما يكتبونه . وبدأت أحس بجمل لي كتابة القصة القصيرة . وطلعت خمس سنوات أكتب وأعني ما أكتب . وأحيانا أظهور للذين أحرف أنهم لن يفسوا في آرائهم . كانت الكتابة نوعا من التسلية . ودفني البعض إلى التقييم لمسابقة نادي القصة عام ١٩٦٢ . وكان شيئا غريبا حصول على الجائزة الأولى ، في ذلك الوقت كان الحقن الأولى بجريدة النساء موزعوا . كنت على ثقة أن الحقن سيضع فزائحه مرحبا بالقصة الفائرة . وكانت المفاجأة أن يرطني عبد النجاش الجمل - نشرها لأنها قصة مسجلة . غير أنه طلب مني قصصا أخرى . بدأت أعمق الأمر ، وحدث لي ما سبق أن كتبه من قصص ، كان شيئا مرهقا إعادة كتابتها . وغلقتي الحراس عندما رأينا تنشر واحدة وراء الأخرى . وبدأت معرفتي بكتاب الفائرة في ذلك الوقت . هؤلاء الذين شككوا ما يمسح بجمل السينيات .

محمود البدوى

- ٦ - من شهر إلى شهرين .. ولا أسطر القصة على الورق إلا بعد أن تكون قد نضجت تماماً في رأسى .. واكتملت بكل حوافها وشخصياتها .. وأجد مشكلة في اختيار الأسماء .. والأسم عندى يجب أن يكون مطابقاً للشخصية .. فلا أسمى مثلاً قاطع طريق .. مختار .. أو زروق .. أو لطفى ..
- ٧ - لا أذهب .. ولا أقرب الشاي .. وأشرب القهوة بكثرة قبل الكتابة .. وأكتب بعد أن أرتدى حلقى وكامل ملابسى .. في الصباح (وعالياً في مقهى) وحلى زرق أبيض بالقلم الرصاص ليسهل عمو وتعديل الأخطاء .. لألى أغير وأبدل وأدقق في الاختيار .. وأكتب في مكان مفتوح يتحرك فيه الناس أمامى
- ٨ - أعتقد أن القارئ للقصة .. يجد فيها صوراً حية من حياته .. ولكنى لست واعظ منابر ..
- ٩ - أعطاني الحاج أبو إسحاق المتناح .. وسافرت في قطار الظهر .. (بداية قصة لي نشرت حديثاً) .. وأهم بالشخصية أكثر من الحدث ..
- ١٠ - أعين الزمان والمكان للحدث .. وازمان عندى .. أى الوقت الذى يستغرقه الحدث .. أقصر من الزمان في قصة بوليس جويس .. نصف ليل - أو ساعة من نهار .. (ولذلك في غالبية القصص)
- ١١ - مادام الإنسان يعيش يتجارب في قلب الحياة ويفرأ .. فإنه يتصور .. وهذا التطور واضح الدلالة في أول كتاباتى .. ولها أنشره الآن .. ونتيجة هذا التطور مرضية لتلقى ..
- ١٢ - القصة القصيرة أحب الفنون إلى نفسى .. وحباً لها عشت وأعيش .. ولقد كتبت كتاباً واحداً في أدب الرحلات (مدينة الأحلام - طبع الهيئة العامة للكتاب) بعد رحلة ثقافية إلى الهند والصين واليابان ..
- ١٣ - أرى أنه مستقبل العصر .. عصر السرعة ولقمة الفراغ .. والتطاحن للمادى على الحياة .. وعطاليا ..
- ولابد بعد ذلك كله من لحظة عاطفة للتأمل والقراءة .. وإلا فلا فرق بين الإنسان والحیوان ..
- ولأرجو أن تعود إلى عد الكتاب بعد جزوه .. والكتاب أكبر الحياة ..

- ١ - المنطوقى .. طاهر لاشين .. المازنى .. تشيكوف .. مكسيم جوركى جارش .. الكسندر كوبرين .. موبسان .. همنجواى .. إدجار آلان بو
- ٢ - بدأت حياتى الأدبية أترجم القصص القصيرة لتشيكوف .. ومكسيم جوركى .. وموبسان .. (والترجمة للقصص الروسية كانت عن الإنجليزية بقلم كونستانس جارنت Constance Garnett ونشرت هذه القصص في مجلة الرسالة لأستاذنا الزيات .. في السنة الأولى من صدور الملة ..
- وفى سنة ١٩٣٤ قُلت برحلة إلى اليونان .. وتركيا .. ورومانيا .. وإثرب وبعد عودى من هذه الرحلة كتبت قصة طويلة باسم «الرجل» - المطبوعة الروحانية بالفرنش ١٩٣٥ ..
- وبعد هذه الرحلة وجدت في نفسى القدرة على التأليف وانطلقت عن الترجمة كلية ..
- ولما كانت القصة القصيرة هى أحب الفنون الأدبية إلى نفسى .. لقد تطرعت لها تماماً بكل قدراتى .. وأثبتت بكتابها كل رغبات نفسى ..
- ٣ - لم أقرأ شيئاً إيجابياً من هذا القبيل .. وكتابة القصة موهبة وممارسة واحتذاء بعمل من غيب من الأستاذة الكبار .. وإذا كنت تمتلك الحس الذى تأتت تجدد وتطور
- ٤ - أنا بطبعى قصير النفس وطول ولقى وأحب التركيز .. وما أغير عنه فى القصة الطويلة بالتطويل والإضافة .. أستطيع أن أغير عنه فى القصة القصيرة بتركيز بؤزاز .. والقصة القصيرة حبة عاطفة من الحياة .. ولقى عليها والتمسك بها يجعلنا أحرص على تسجيلها على الورق .. فحينئذ أن تلت من دائرة تفكيرى إلى الأبد ..
- فكل يوم أنما وأعاش صورة جديدة .. وفى هذا راحة للنفس .. وراحة كبرى .. قبل أن تكون راحة للقارئ ..
- وأنا أكتب لأدفع الحروف واللقى ونقل الحياة فى نفسى .. وبعد الكتابة أستريح .. أستريح راحة نفسية لا حد لها ..
- ٥ - الكاتب تتابعه لحظة تصور أو تروحم .. فيصور أنه صاحب رسالة .. وعليه أن يبحث عن الحقيقة ويعبرها للناس .. وينشر الخير والجمال والحب .. ويدافع عن المظلوم والحرور واليأس وكل من تقسو عليه الحياة .. وأنا أكتب لكل الناس .. وكل قارئ يفهم القصة بدرجة ثقافته ..



وله رغم ذلك حضوره الجرد . مثل حضور الفيليات . ولكن لا يشكل خططا على الكاتب . وكثيرا ما يعيوب الكاتب عنه ..

٦ - في المتوسط حوالي ١٥ ساعة على مدى أسبوع وقد تزيد وقد تنقص قليلا . والصعوبة الأساسية التي قد تعترضني هي التوفيق . بمعنى أنني أبدأ القصة القصيرة في كثير من الأحيان من الصفر بلا أي عيود مسرسل مع وحي القلم . وربما ولدت طويلا في فراغ ، وغير ما أفعل أن أتركها فحدثت في اليوم أمور كثيرة . وإذا لم تحدث مؤلفها .

٧ - لم أكن أبدأ الكتابة قبل أن يتبلور لدى فكرة ما أو مؤلف ما . ثم أفقمت على الكتابة من الصفر لأمسني ذلك كثيرا . غير أنني لا أقدم إلا إذا وجدت في النفس نشاطا وأريحية وروحية في الخلق .

٨ - أنا لا أهتم إلا بنهني قلبي . وعليه هو أن يتم بأي مدني شاء .

٩ - اعتقد أن أحدث والشخصية شيء واحد . لا يمكن سرد حدث بلا شخصية تناسبه ويناسبها ، ولا يمكن تقديم شخصية إلا من خلال مؤلف . والذين يشربوا يوما بقصة بلا حدثونه . فقصدا بالحدثونه الحكومته الروائية المظنفة التقليدية . ولكن فيها عدا ذلك شكل حركة - وما لكن الجلوس صامتة للأنامل - حدث وأي حدث ..

١٠ - كلما أصبحت القصة الواقعية توجب الاحتمال بالمكان والزمان والعكس صحيح .

١١ - لأشك أن المجازي يمثل مراحل تطور متعاقبة . وحسبك أن تقارن بين قصص ديس الجنون ، وقصص دوت فهايمر التام ، - وأنا نتيجة هذا التطور فلا تتفلسف الأجابة لأني لم ادرس قصص القصيرة بد !

١٢ - بدأت - كما قلتم - بنشر قصص قصيرة لإمكانيات النشر ثم انصرفت عنها لدى تحكي من نشر الروايات . وفي أثناء ذلك جادني عروض مغرية لكتابة القصة القصيرة فاعتذرت عنها رغم أن مكافأة القصة الواحدة صاحبت مررب شهرين كاملين قلتم كنت وما زلت المحرف الحاروي مما . ثم عدت إليها كما قلت عندما عادت هي إلى وما .

١٣ - نحن في عصر التحول في الأدب من الكلمة إلى الصورة . ومن قبل للأدب المكروب إلا لقاعدة محدودة في عاينا . وربما لربط مستطيل كل شكل أدبي بإمكانية تحويله إلى صورة في التلفزيون والسبيا . ولما كانت القصة القصيرة الأصلية عسيرة التحويل فلن يكون مستقبلها باهرا إلا إذا طورت نفسها ووسجت إلى الحكاية القديمة أو عقلت شكلا آخر جديدا أو غامر التلفزيون لتقديم التاراب .

الأشياء التي نعرفها ، كان لابد أن يتعكس هذا على بعض من الشباب الذين تلقوا قسقا لأبأس به من تعلم لغة أجنبية ، هي اللغة الإنجليزية ، والتي من خلالها استطاعوا التفتاد ليس إلى الأدب الإنجليزي فحسب ، بل إلى الأدب الروسي أيضا . لأنه من حسن الحظ مع مراكبة هذه الظروف الخاصة في الجرح الحاسي لثورة ١٩١٩ ، كانت في الجفرا سيدة تدعى مسز جولوت بولت في عاقلها مسؤولة ترجمة الأدب الروسي كله إلى الإنجليزية ، وكانت هذه الكتب تصل إليها لتأع بشين زاهد ، ومن خلال دراسة هؤلاء الأشخاص للغة الإنجليزية أمكنهم إيجادها . كانت الثقافة القبرسية ليجأ متطلعة في مدارس المبررين ، فأصبح هناك خليط لأبأس به من التلفزيون يصنعهم ويصنعهم حوار مستمر واتصال دائم . لكن اللغة كانت لن يجيئون اللغة الإنجليزية ، لأنهم أبناء المدارس الأمورية .

إن القصة القصيرة نشأت استجابة لتفويض أجهادها وسبسية مطعة ، بل في اصطفاي نشأت أيضا استجابة للدافع حتى وأيقن في صميم الحركة الثقافية المصرية من خلال اللغة .

تجيب محفوف

١ - بدأت كتابة القصة القصيرة حوالي عام ١٩٢٩ أو ١٩٢٨ وأنا لميلد في المرحلة الثانوية . وكانت حصة قراءة في ذلك الفن تتحضر في بعض قصص محمود تيمور الذي مشراها ولقدناك في اإجلة الحفيدة وبعض ما ترجمه السباعي الكبير وغيره في البلاغ وغيره من الصحف .

٢ - لم أهتم بها اهتماما جديا . وربما كان الأدب كله في تلك الفترة على هامش حياتي التي استغرقتها الشوف للمعرفة تنالا في الخالة وبعض الكتب وما كان يكتب في ذلك كتاب مثل العباد وسلامة عومي وإسماعيل مظهر . ورغم ذلك لم تخل القصة القصيرة من ممة قريبة المثال مغرية بالنظيد في أوقات الفراغ . ومغبيت أجز بها دون تفكير في النشر والفرها على استملاي المقربين كما فعلت في الرواية . ثم بدأت ارسلها إلى بعض المجلات

٣ - بخلاف ما قرأت من عن الرواية لم أقرأ إلا القليل من عن القصة القصيرة . بل وقرانه في سن متأخرة . كذلك ليس في مكتبي من مجموعات القصص العالمية إلا القليل - وأكثر ما قرأت في المجلات - ومن عجب أنه كان في صبر بلا حدود في قراءة الروايات ورغم طولها ولا صبر لي على قراءة قصة قصيرة .

٤ - ما مطلع حياتي جلبنتي امكانية النشر إلى تقديم القصص القصيرة . ولعل لو وجدت سبيل لنشر رواياتي سلسلة أو في كتب ما فكرت في كتابة القصص القصيرة . وبخلاف ذلك ليجد رحلة طويلة مع الرواية وجدت رغبة حقيقية في كتابة القصة القصيرة في الستينات بدافع مشابه الدافع الذي بدفني لكتابة الرواية . كالذا ؟ - ربما لتطبيع الموضوع وربما لحال نفسي عاسا .

٥ - قدب حركة من نوع ما في النفس فينشط الكاتب ليرسلها إلى القاريء بعد أن تتجسد له في شكل معين ، ما هذه الحركة ؟ .. قد تكون أي شيء أو لأشياء ، ولذات . وغير سبيل لأحصانها هو مراجعة قصص القصيرة جميعا . أما عن القاريء فلن قاريء القصة والرواية ليس مثل جمهور المسرحية أو التلفزيونية . إنه عمله نادرة . طالب دائما . لا يملك طيلة ولا لغة . وكان يتمنى إلى الثقافة .

يحيى حقي

١ - لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال دون أن ألفتهم لقصة القصيرة . ولكننا لن نفهم هذه البداية إلا إذا ربطنا بينها وبين ثورة ١٩١٩ م ، لا ينسحب هذا الربط على القصة القصيرة فقط بل على الحركة الأدبية جميعها ، بل بالأعلى إذا قلت على حياتنا السياسية . نحن في سنة ١٩١٩ كنا أبناء ثورة تطالب أولا وقبل كل شيء بالبحث عن هوية فواتنا ، ووجود الخصائص المصرية الأصلية إلى آخر هذه

ومكان وصلت فيه إلى القمة . ولقد عبرت مثالا على ذلك بقصة « القرية » شعوب طاهر لاشين و كتاب « فن القصة المصرية ».

هناك أيضا نزعة الانقباض التي سيطرت على مختلف الفنون في ذلك الوقت . رأينا المسرح مترجما أو مقلداً . وأضحى هذا في القصة القصيرة عند محمد محمود وعمود طاهر لاتين . هل كان الطهف على الشعر الشباني في عصر الإنتاج بهذا النحو ؟ وزعم هذه العزائم لم يلق تقدم القصة القصيرة .

يلهم من كلامي السابق . أن الأدب العربي هو معصودنا . ونحن الحظ وجد أمامنا مثالاين يدياناً لأساندة فن القصة القصيرة . أحدهما فرنسي هو جان دي موباسان والآخر روسي هو توكيفوف . ثم جئنا ثالث إنجليزي هو سومرست موم الذي ألهمنا شيئا من التفكير وصنعة القصة . نحن ندين بفضل جيل جديد للأولين موباسان والفرنسي في الأربعة أسطر الأول من قصته يسمى لك قرأوا الحق الذي دارت فيه الأحداث . ويسمى قرأوا الشخصيات . إن المدخل لديه من أصعب ما يكون . بلا مقدمات يضيح الفأري مباشرة في قلب الحدث .

٢ - المسألة تعرفت على الكتاب نفسه . أصبحت منذ البداية أن نفسي غير طويل . وأني أريد التقاط بعضاً من الجزيئات والتركيز عليها . وميل الشديد إلى التامل والوصف . كما أنني أضيف ذروعا بالحدودة والسرود . ميل غريزي ومقدار استمدادي هما اللذان يدفعان إلى اتخاذ شكل القصة القصيرة . مع التطور وانهاض بإيقاع اللغة لحالت إلى أن تكون القصة القصيرة تسودها روح شعرية . وهذه الروح تبدو في القصة القصيرة أكثر من الرواية . والمسألة ليست شكلا فقط . بل هي تتداخل شديد للغاية بين الموضوع والشكل والحركة . مثل هذه الأشياء تجلبني إلى الموضوعات . ولحسني وإلقاء إلى بعض الشخصيات الفاضلة في خدم الحياة والرفوف عندما ووصف حياتها

٣ - في أول الأمر لم أفكر شيئا عن أصول هذا الفن القصصي . لكن عندما تقدمت قليلا . وكأني إنسان يجرم نفسه . قرأت . لكني لم أفكر نظريات الجامعة ولي في هذا الموضوع حيث كبر لا يزيد الحوضي فيه الآن . قرأت ما يقوله الكتاب المدعون عن عالمهم . وشرحهم كيف يعملون . وماهي العوائق التي ولقت أعينهم . وأعلنت مثالا والعا من باسزاتن . وهو يصف نفسه ذات ليلة مقمرة . وحيدا يكتب شعرا . يبعث به أيا أعصاب . رنين وموسيقاه . فإذا أصبح الصباح . وأعاد قراءة ما كتب . لم يجد فيه يريق القليل وموشته . هذا عندي درس أغني من نظرية فكرية في أدب القصة . ولذلك أصبح الكتاب الشبان حذر أن تفتح فك وأنت تكتب . الفلله غاما . مهمتك هي المضي وعبيده

٤ - أظن أني عبرت عن هذا فيما سبق . والمؤكد أن الحالة النفسية وطبيعة الموضوع عاملان متداخلان . وأخيرا البشرها دور كبير . بالنسبة لكنت أقوم في مغلول . وكنت أرسل إنتاجي بالبريد فينشر . نشرت في مجلة . الأستاذ . وجريدة « البلاذ » وكوكب الشرق . الوسيطحي بحثت بما إلى الأستاذ سلامة موسى فنشرها . كان النشر ميسرا وقتها

٥ - لئمة الحائلة والإحساس الفني . هذا هو المهم عندي كيف تنصل بالناس . كيف تنصل بالعام الخارجي . وما الوسيلة التي يمكن بها إحداث هذا الاتصال . الإحساس بالإنسان الحالي . إيقاظ الشعور بالوجود الإنساني . عمادة الوجود الإنساني . ويجب أن يكون هناك إبداع لا تسلي . كأن عسى بشوة غريبة جدا ونوع من الإحساس الحالي . بحث . يكون بمثابة وسيلة الاتصال بيننا وبين الأشياء . هذا هو غرضي .

وأنا عضو متسبب في ناد . ليس عضوا عاملا . لأنني في زمرة معينة تولدت هذه المهمة . أريد أن اتنى إليها . وأن ترضي عني . وأريد ألا أقر على القارئ الأشياء الدقيقة . أريد أعلم علم القليل أنها تمر عليه . أريد أجاهل . وأحاط به الإحساس الأول من إحساس القارئ العادي . لكني لأنكم في فضاء مع ارتباطي بالكتاب المبعين . أريد أيضا الوصول إلى القارئ العادي . فيجب أن أحس به وأن

إن كتاب حديث عيسى بن هشام يعد في نظري من أكبر الفترات الأدبية في مصر . لماذا ؟ لأن الذي خلق القارئ وأخرج لنا من لوت نورا جديدا إنسان . هو في حقيقة الأمر . أعرج لنا لغة . لالغة العربية المتداولة قبل عيسى بن هشام . كانت نظريات ومفالات أدبية ومفالات سياسية . وسط وإرشاد . ولم تدخل اللغة القصصية إلى البيوت والحكام والشوارع . إلى الأماكن الحياتية كمنكب الخاضع وقسم الشرطة . إلا بعد هذه الفترة الأدبية المتجددة في حديث عيسى بن هشام الموليحي أرغم أنف القصة القصصية على الخروج من العوالم والظلم . لتجسوس في الشوارع . ولقد أؤكد أنه من أكبر الفترات الأدبية في مصر . ونحن إذا درسنا حديث عيسى بن هشام . يجب ألا نغفل الدرس على الناحية الاجتماعية فقط . بل ينبغي النظر إلى أصله الموليحي للحرر على اصطلاحات الجديدة التي يجب أن يغير الشكل . إن الشبان الذين قامت على أكتافهم نقاة القصة القصيرة شعروا بمواجهتهم على الاتصال بالناس عبر حدود اللغة مع غاضبين على الاتصال . هؤلاء الشبان أصحاب المدرسة الأولى للقصة القصيرة . التي كنا نطلق عليها المدرسة الحديثة . بإدراكها الواضحة حقيقة ثقافة الأمة ومقدراتها . فهموا أن مهمتين أساسيتين وجبتهن أمامهم . الأولى هي التعبير عن شخصية مصر من خلال هذا الفن الطالع . والثانية هي تحريك الفكر القصصي واخفاضة عليها وعيها في ذات الوقت . وهذه المدرسة الحديثة مدينة لتأثير أوربية . لقد تعلم هؤلاء الأشخاص أصول القصة القصيرة ولهموها منجيا أو تعريبا ليس من أقوال التناقل فقط . بل أحسوا بريق وسعر هذا النوع من الأدب بفضل قراءتهم للأدب نفسه . أي أنهم تعلموا على كتاب وليس قناد . وهو في نظري أفضل الوصول إلى العلم . وذلك فرصة التزهو وأكر ما أود . دائما للشبان . لاشتمار أنفسكم بقراءة الظلمات . البده يكون قراءة المثلثات . تأملوها وادرسوها دراسة حقيقية وأحية . انظروا كيف يعمل المؤلف في البداية وفي النهاية . شاعروا كيفية استيادته للصور والوصف والتفصيل النفسي والصمتية إلى آخره . يرون في ذلك تساؤل : أين الأثر وأين دار العلوم ؟ هذه مسألة خطيرة للغاية . الملاحظ أن هذه الفئة « الأثر ودار العلوم » جاءت في مرحلة لاحقة لم تأت أولا . كانتا انطزرت لئري كيف يفتح الباب ثم دخلت مسرعة . من يظنون فيها فرقا واضحا بين إنتاج المدرسة الحديثة المرتكزة إلى لغة أوربية . وبين إنتاج الأثر ودار العلوم . لماذا ؟ فهم خفيف . فلفه المثلثات اللغة الثانية - الأثر ودار العلوم - وانفتحت التصير القصص بسلوب جديد . بينا للقصة القصيرة أسلوبا الخاص البالغ أيضا . لكن العناية الأولى لكتاب القصة القصيرة هي الأسلوب الذي يندم اغراض قصته . ويحرك بواطنها . والذي يظهر جلال اتصال الكلمات والعواطف بينا . أما البلاغة المسئلة التي تعرض على أسلوب القصة . فقد تكون جميلة . وقد تصنع قصة جميلة . لكنها تضر دائما بأنها إقلال تنا بين القصة وتأم . والمغرب أن هذا القارئ موالا غنى حقا . ولأوريد المدول في شرح بذكر أسماء لمثل النوع التالي من الإنتاج القصصي .

ولقد كانت الفترة الإصلاحية هي نزعة المدرسة الحديثة بعد الفترة . تم تحول في أول الأمر إلى شيوعيين أو اشتراكيين . وإنما إصلاحيين . يريد أن نغفل أن نهضة بعد عمت الجميع وأن إبعثا حقيقيا بولد . كما تهدف إلى الإصلاح . قال كثير منا إلى الرط والارشاد . وشيئا ولا جيا . لم أر شيئا يجلس لتصب عليه النصائح والإرشاد كالنصب لغصري . البشر العربي القديم كله مواضع وإرشاد أيضا . نجد هذه الفترة الإصلاحية يوضح في مؤلفات محمود طاهر لاتين . قصة ضد عبادة الزوجات . وقصة أخرى لحامب الطلاق . وهذا شيء يضاهي . الفائزة الإصلاحية ولقت كتابا عذرات أنا تقدم للقصة القصيرة . ولكني أفسح لهم علوا . فيرهم هذه العوائق ننحس إذ نجد أمقة من القصة القصيرة في هذا الوقت . نل على أن كتابنا لم نعام الإقام بأصول القصة القصيرة . في أي زمان

أريد الوصول إلى الأشياء. أزعج أن كل أعالي وقتت فيها طويلا على وصف الأشياء. كما تقول مدارس الشيعة.

١٠ - أترك الزمان والمكان بلا تعيين. فأنا لأكتب دراسات اجتماعية.

١١ - سررت في سبب بعضاً من تطور القصة القصيرة. ومن التطور الذى صافنا جميع فريد عليا. ق. ولت من الأوقات خضنا لهذا المجمع. وكان هذا الموضوع عيا إلى لائق كما قلت آسى لقلدر الإنسان. خاصة إذا ولد مصداً بقصد نفسه لأذنب له فيها. وجدت نفسى متساقاً في مرحلة من المراحل إلى التعبير عن البعد النفسي وأنا لأقتل من نظريات فريد. لكنها بالية في ذهني. أنا أزعج أن علم النفس لم يندم في قصص كما خدمت في قصصى. ول الوقت الذى لعب فيه تأثير فريد كثيراً من الاتجاهات الأدبية في أوروبا. نجد أن الأدب المصرى الحديث لم يتأثر كما ينبغي.

ونتيجة التطور؟! القطاع عن الكتابة بشكل تام.

١٢ - هذا السؤال مهم جداً. كما قلت أنا متى بالوصف والتأمل وقيل التعبير على الحادثة. فأى القلوب يلتصق؟ لقد خدمت قارئاً أعتبره من أهم القوارب الأدبية. وشب أن يستحق العناية والاحتام. وهو ما أتيه بالورقة القصصية. يحسى رسم صورة الظلم لفرقت أول شخصية أول حدث. دون ارتباط وتزامم بقواعد القصة القصيرة. هذه الورقة القصصية أقرب إلى القصة من المقال. ولها أكرر من الحداث. أحببت أدب المقال أنا وحين فرزى بفضل الورقة القصصية. بعد أن كان المقال عطلاً وإرشاداً. أغلب إنتباهي في الفترة الأخيرة كان لفرحات قصصية. ولقد قال الأستاذ قصى رضوان، الحيد أنه ان يجي حتى نحر من فيود القصة القصيرة.

إنه الورقة القصصية هي القلب الذى اعتبره بعد القصة القصيرة. وتتمنى هذه الورقة القصصية حرية بدون قيود.

١٣ - يجب أن أجيب على سؤال آخر هو: ما مستقبل الشاب انصرى المظم في مصر الآن. ليس هذا الشاب المظم هو من ميكن هذا الشكل الأدبى في التطوير. أنا حزين جداً عندما أرى مستوى التعليم. مستوى علم الشباب بالغة العربية. مستوى علمه باللغة الأجنبية. مستوى إحصائيات الجبال والبلدوى القى. مقاومة الطعن الاجتماعى والأزمة الشديدة التى تحاصره ومحيط به في كل أنحاء. نحن في أشد الحاجة إلى طاقات جيلة واعلة لتطعم هذه القويود. كى تتطلق الكلمات. هذا مايزورى الآن ليلاً ونهاراً. إن مستوى القصة القصيرة مرتبط بالمستوى الففالى بشكل عام. لا انصغر شاماً لإفراً. مجلس كالاشية ويفصل عن العالم الخارجى.

وإذا تحدثت عن تجربى في القصة القصيرة أقول إنها تجربة هير تعليمية بل تجربة فريدة. لقد جرت العادة أن يقرأ الكاتب قبل أن يبدأ مرحلة الكتابة. لكنى أحسنت إلى أحب القصة القصيرة حياً لا يصره كم القصص التى قرأتها. ودفعنى هذا الإحساس الفروى إلى كتابتها. كنت في ذلك الوقت قد قرأت بعضاً من قصص محمود تيموز ويوسف جوير وفيرما. لكن ما قرأته جعلنى أزداد يقيناً أن ما أريد كتابته لابد أن يختلف. إن لابد من أن تكون هناك طريقة مصرية. فأنهت مباشرة إلى البحث داخل دواخل دائرة الأصمقاء والمعارف الخفيين. لى. بمعنى أنى البحث إلى المكان الخفى وليس الكتب. ويقال إنى تأثرت بتشكرف ولكن هذا التأثر جاء في مرحلة لاحقة. كنت أريد التطور لى حقيقى أولاً. حل لمرافى الخاص لى الذى أخرج من إلى عام القصة القصيرة. كان الافتراض بالذات دافعه اكتشاف الخاصية المصرية التى لولتى لكتابة قصة مصرية. كما أقصروها أنا. وليس كما كانت قائمة. استغرق فترة البحث والتأمل عامين. تأملت خلالها الناس وهم يمارسون حياتهم اليومية، محاولاً استخلاص السمات الرئيسية للشخصية المصرية. وعندما تبلور إيماسى بما أريد بدلات بقصة عرونا. أشعروه الغراء. ولقصصا أخرى نشرتها في مجلة القصة. ولقد وجدت

أكون قد فهمت حق الفهم. وإلا فكيف أتحذث عن هذا الشخص وعن ظروفه وأحواله وكيف أمالجه. بعد ذلك أدخل إلى ناديه. والرجل العادى هو الإنسان ألى إنسان.

٩ - مرتت بمرحلتين. المرحلة الأولى كنت أكتب القصة فيها دفعة واحدة. ثم أنقصها بعد ذلك. ثم انتهيت إلى أنى لأكتبها من جملة إلى جملة أخرى. حتى استوفى من أن هذا هو النص البتالى لهذه الجملة. لا أذكرى أينما أقفل. على كل حال فإن الصورة البتالية التى استقرت في لى و ذهني واحدة. وأنعمل عتاء شديداً في معالجة النص الذى أكتبه. يطق الألفس ويجهد عصبى. مع العلم بأن الشرط الذى أحلته على نفسى هو أن يبدو ما أكتبه وكأنه شيء سهل. إنه الوصول إلى السهل عن الطريق الوعر.

٧ - يشرفنى أن أقرب بين كتابة القصة والسيناريو. وهو المجهود للحدث. في السبب مثلاً. نرى قتالا يريد أن يضل بالة حادة. نجد المخرج قبل الوصول إلى مشهد تلتام الجرحى. يبعثنا لشاهد هذه الآلة الحادة في مكان ما. كأن يتناولوا القاتل في مشهد سابق. غداً نعيد للحدث. ول إحدى قصصى فتاة سوف تراجبه ازمة شديدة ذات حساسية. ولكنى أظهر طبيعة هذه الفتاة قبل أن أصل إلى هذا الموقف. قدمت موقفاً لالتوى. لأبرهن به على إصابة هذه الفتاة بهذه الحساسية. يجب أن يكون هناك تعهد أو إشارات تعهدية كنوع من التوجيه أتيه بالصفة. ولان في صفة. وعلى الكاتب أن يدرك هذا ويحصر منه في الوقت نفسه. ولا يكتى هذا الحال.

٨ - للاحالة في مطلقاً بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة. علاقتى بالإنسان أيا كان. إنسان له عقل وإحساس ومشاكل عاطفية. ولذى أهتم به هو قلدر الإنسان حتى إلى النظرة الكونية الخيالوفية. والإجابة عن السؤال الخالد من أنا؟ ومن أين أتيت؟ وعلاقتى بالله وبالقدر. هذه هي المسألة التى تشغلنى دائماً.

أنصو أن هذا يعطى القصصى عنصر الاستمرار. وعندما تختلف الأوضاع الاجتماعية وتتمنى إلى النص صاعداً كمرجع. كيف يعطى من معرفة تاريخ الطيف الوسطى في مصر من سنة ١٩٩٩ حتى الآن دون قرونة عجب محفوظ. ومع ذلك لقد تغيرت الأوضاع الاجتماعية وقلت أفعال عجب محفوظ بالية.

ولا يوجد شك في أن ارتباط الأدب بالقصة الاجتماعية المباشرة يقلل من قيمته على المدى الطويل.

٩ - تشغلنى الشخصية في القصة القصيرة. فأنا أكره الحدث. أنا أدخل إليها فهو موقف إنسان يحتاج إلى التأمل. إلى وصفه. من خلال الوصف فقط

يوسف إدريس

١ - أريد أن أتحذث قبل الإجابة عن الأسئلة عن قصة هامدهى نصية الأصالة وهي الإنجاز الهام الذى خلفه جلى. وإذا حاولنا مخالفة الأذهار الذى حدثت في الستينيات نجد أنه يمتثل إلى الإنجاز إلى الذهب. الاستيعاب والتميزة إليه. وقد نجح بعضنا في تحقيق هذه الغايتةما البعض الآخر لم يوفق. ولكن من المؤكد أن هذا الإنجاز قد بدأ منذ الخمسينيات في مجال القصة القصيرة وامتدته إلى المسرح والرواية. ولا يزال الكتاب الشبان يشغون طرهم رغم التطور على أشكال تعبير مصرية أصيلة.

ولذلك فهناك كتاب يكون قصة واحدة فحسب . وما يكتبونه بعدها تبعات عليها فتصير على غير الأمكنة والحوادث وأسماء الشخصيات . وهناك كتاب آخرون لا يصلون أبداً إلى لحظة الكشف ولكهم يتنازولون بدافع اجتياح يركل تراكمات ما يصل إلى النهاية كشفاً عاماً . أما أنا فالقصة القصيرة عندي لحظة كشف عارولة ما يمتد ويخفى في نفس الوقت . لأن هذه اللحظة غاية في الخطورة . لتعريف وتغير القارئ .

إن هذه اللحظة أهم لحظات حياة الكاتب وأعظمها على الإطلاق . إنه يحدد نفسه ويهيئ بالكامل لاستقبال هذه اللحظة . فهي أشبه برسالة تحتاج إلى قدر هائل من الإخلاص والصدق والتفتح الكامل لاسيماها ونقلها إلى القارئ . إن التحقير الكامل عندي يتمثل في هذه اللحظة الفنية الكاشفة التي تلوح متصفاً أي متعة أخرى في الحياة

٣ - لا تم أقرأ . إن ما أعرفه بالحس والسليقة والظفوة أجدي مما يمكن أن أقرأه في هذا المجال . وإذا كان هناك من يعلم القوة الموسيقية لأن أذنه غير قادرة على حفظ كل نغمة ساعته فإن أذني قادرة على حفظ كل قصص طوار أروع وعشرين ساعة . لست في حاجة لتعلم القوة القصصية - (إذ صبح العبد - من مصادر عارجية .

٤ - ليس لسبب من هذه الأسباب . وإنما لأني أستطيع بالقصة القصيرة أن أصغر مجرا في لحظة . وأن أفر جملا من قلب أيرة . أستطيع عمل معجزات بالقصة القصيرة . إنني كالطائر الذي يملك حوله طائر نصف مر ولكنه يستطيع أن يحوط به الكون الذي يريد . القصة القصيرة طرفتي في التفكير ووسلتي لفهم نفسي والإطار الذي أرى العالم من خلاله . إنه الإطار الذي وجدني ولم أجدته .

٥ - أكتب كي يمتلئ القارئ وهو يقرأ . لا أن أتمتله وأنا أكتب . ولا يكون لي ذنوبي وكذا سوى الرؤية التي أراها . وأحسد مسؤولي بنقل هذه الرؤية حتى تصل كاملة إلى القارئ . لذلك يجب عن ذهني أن أعمل عارجي مثل النشر أو القراءة أو أية مكاتب أصل صلب من وراء الكتابة . إن مهمتي تقتصر على تحقيق هذه الرؤية وأكون أشبه من يصنع بنفسه لذلك تسرع تمام حالة الحلق الذي يريد أن يقدمه من أبهى صورة وأكملها .

لست أقدر من قارئ . لكنني أنا القارئ الأول ليوسف إدريس الكاتب . وهذا ما يعني . وأليس عليه . فإذا ما اهتزت مشاعر يوسف إدريس القارئ من عمل ليوسف إدريس الكاتب أفرقه عن مشاعر القارئ لأنه أن تهر . هذا لا يعني أنني أساهل في أحكامي وإنما . على العكس . كثيرا ما أكون شديد القسوة في حكمي .

٦ - أفرق عندي جلسة واحدة فحسب . طالت أم قصرت . فإذا ما جلست إلى نفس العمل مرة أخرى أكتب قصة مختلفة . في كل مرة تغير العوامل النفسية وتغير الوضع العقل نوما وكيفا . لذلك لا أبيض قصص . أو لعلنا جلات قصصا أخرى . إن القصص تخرج دفعة واحدة . كأنها جملة واحدة طرقة ولحظة الخلق عندي تقود إلى لحظات خلق أخرى . إنها حالة ترويح عقلي يسمى الفنان إلى استنحاء متعة وجلباب فيها ويروها .

٧ - ليس للقصة القصيرة أسرار حربية . إنني إذا استخدمت تكتيكات واحدا مراراً أفرق أنني قد انتهت ككاتب . وفي كل مرة أصوغ عمل الخوار - على سبيل المثال - بطريقة جديدة . وأجد أن ممارسة هذه الحرفة تحتاج باستمرار إلى اختراع أدوات جديدة في كل محاولة أو تروا . ولا يربط بين قصة وأخرى سوى (أنا) الكاتب . الأنا الثابت والجوهر ولذلك ليس في لزوم فكرة معينة . كل قصة في عالم مختلف . ويطغى من أي قصة مقارنة أو يجد تشابه بين عالم قصة وأخرى . صحيح أن عوالم قصص يمكن أن تسلك في إطار رؤى العالم الموجود ولكنها ظلال عوالم مختلفة . وصحيح أيضا أن في لغتي الخاصة ولكن داخل مجرة هذه اللغة تنفرد كل قصة بدلتها التميز . وتختلف خصائص هذه اللغة باختلاف

تشجيعا من المجموعة الأدبية التي نشأت بينا . محمد بصرى أحمد . صلاح حافظ . حسن إفراد وغيرهم . ورغم التشجيع نظرت إلى هذه المجموعة بعين حذارة أن أفلد ذاتي بين أفرادها . ورغم ذلك كنت شديد الحرص على أن أقدم لهم شيئا جديدا . ومرت في الأيام إلى أن كتبت . أرحس إلى أن . ونشرت في مصرى . وقد سبقتها قصص نظرة ، و هجر ، و ه الشجيرة الأحمر . اعتبرتها بمثابة تجارب على الكتابة . وأستطيع أن أقول إنني بكتابتها « أرحس إلى » وضعت نفسي على أول الطريق وعرفت على المكتوبات التي أستطيع الانطلاق منها . أنصفي في رحلة الاستكشاف ثم أعود إلى الألفاء الخاصة لي لأطلق من مرة أخرى . هذه هذه اللحظة من وحلي بدأت قراءة تشيخوف وجوركي . وحتى أكون صريحا وصادقا مع نفسي . أعترف أنني لم أهرش تشيخوف لأنه كاتب عبقري لا يبرر من كان في مثل سى وقتنا . بصرى جوركي في هذه المرحلة .

أما مصادر الأخرى فأعدها القصص البوليسية التي لعبت دورا كبيرا في حياتي . لأن أسلوب البوليس هو أسلوب القصص الصحيح ويتمثل في عملة البحث والاكتشاف . إن كنتي من القصص العلمي بوليس لأنه عملية بحث واكتشاف الحل للفرار . وإلى جانب القصص البوليسية تأثرت بأفك ليلة رولة . وعلمني القصص الشعبي الجراءة في تناول حقائق الحياة مباشرة دون أدوية .

٢ - لقد بدأت مزودا بهذه الأسلحة . أسلحة الانتماء النفسي . والقصبة الشعبية . فأنا كاتب مؤمن بقضية الشعب . نشأت من قلب الحركة الوطنية متحمسا بها . وكنت من قيادات كيلة الكاتب . وفي الوقت ذاته من القيادات الفكرية النابذة لهذا الجيل . وشعرت أن كتابة القصص البوليسية تجعلني أكثر فاعلية في خدمة قضية الشعب . ولو وجدت أنني أستطيع خدمة هذه القضية في مجال آخر غير كتابة القصة لا لجأت إلى هذا المجال . لم أكن أريد بالضرورة أن أصبح كاتب قصة قصيرة . بل كان دافعي أن أصبح كاتباً شاعرا فحسب . وكان اتجاهي لكتابة القصة وسيلة لا اكتشاف ذاتي ولدي رادس . وفي وقت في مرحلة الاكتشاف والدراسة حتى هذه اللحظة . وربما يكون الشكل الجليل الذي أكتبه الآن . وهو ليس قصة قصيرة بالضرورة ولكن له وظيفة القصة . أعني مخاطبة وجدان الناس يجب تعلم ذلك الوجدان وتطهيره . قد يكون هذا الشكل هو الشكل المناسب الذي أصبحت إليه لبلدي في تلك الغاية . إن القصة القصيرة وسيلة من وسائل إيصال الحقائق . وهي وسيلة عارولة من وسائل المعرفة . والتي الذي نعرفه من خلال القصة لا ينسج أبداً إنه نوع من المعرفة الموهلة والمرفقة . نوع من المعرفة النافذة المتصلة والمشاركة عناق الكون . وغير الأمثلة فجدها في القراءات عندما أراد أن يعلم التي ليعلم يعلم البشرية قال بدينا هو نحن نفس القصص أحسن القصص . فالقصة إذن وسيلة لتعلم وليس هذا عيا . ولكن العيب أن نتصور أن القصة عيب . القصة وسيلة هامة للمعرفة لتفوق إلى وإلى وسائل المعرفة العقلية المجردة . والكاتب لا بد أن يكون صاحب رؤية شاملة للتكوينات من خلالها بهجة التعليم . وهذه الرؤية لا تتغير كل حين بل هي حالة وضعي أكره وأصاها وإليها عناق الوجود . وقد يعيل الكاتب يوما . إذا كان فنانا أصيلا ومطورا إلى اكتشاف ما يعيقه إلى قصير الوجود البشري .

إن القصة القصيرة أصبحت شكل أدبي . وأسهل شكل أدبي في آن وأسد . إنه شكل سهل لأنه أن يجارسه كل شخص ولو في جانبه النظري . ولكنه في صعب يحتاج إلى قدرة عارولة للأخذ بتلابيب لحظة نفسية عارولة والتصريح بها في كلمات . لقد اخترع بيكاسو ذات مرة طريقة لرسم لوحة فوسفورية بحيث يظل دقيقا . هذه الدقيقة هي القصة القصيرة . هي التفاصيل لحظة اكتشاف عارولة . أحيانا أكتشف لحظة موسيقية فأكتب قصة . في قصتي الزمنية للقصبة . هناك عروسة . وأفرقة تظهر إلى الشارع . ودليل يسأل من الدنيا هلها فيقولت ما لا ؟ وسهل لا تتغير . أشبه لا يبدو بيننا علاقتنا بإيجاد علاقة بين هذه الأشياء في لحظة هو القصة القصيرة . هذه اللحظة هي معادل لما نسميه الاكتشاف العلمي . وكما أن الاكتشاف العلمي صعب ومرهق كذلك صعب أن يقدم الفنان في كل قصة يكتبها اكتشافا جديدا .

والآن يزيد عددهم عن المئات، وأما فخر هذا لأن القصة كادت أن تصبح لنا شعبة يزاوله الناس يسر وسهولة، وأننى أن تضاعف هذا الرقم مرات ومرات. لقد مرت في مرحلة عملت خلالها على خلق قصة مصرية قصيرة. وقد حدث - ثم انجذبت إلى تطوير هذا المفهوم ويطهه بلغة العصر وقد حدث. وأخيراً أرد أن يصل صوتنا إلى آذان العالم. ولابد أن يكون هدفنا في المرحلة القادمة أن نحقق إضافة إلى التراث العالمي. فنحن نتحمل مسؤولية أخلاقية كبرى تجاه العالم لأننا نعاى من مأساة.

١٢ - هذا يعيدنا إلى الحديث عن الأنواع الأدبية والفصل بينها. ليس هناك فصل بين هذه الأنواع. قصص ديويوكت ٨٠، على سبيل المثال. هل بعد مسرحية أم رواية أم قصة قصيرة؟ أم لا أضع لها لافتة تحدها في إطار نوع أدبي معين. والأمثلة متنوعة للغاية. إن هذه القصة تتحول بمرور مدة زمنية على عدم وجود فكرة مسبقة على عملية الخلق تحدها في إطار بعينه.

١٣ - أرى أن الروايات الفيليزونية القصيرة تستعمل مكان القصة القصيرة في السبيل الجيد. لقد ارتبطت القصة القصيرة بأصناف الطبعات وانتشار القصص المصغرة. ولقد أدى استخدام الكاميرا وسيلة للتعبير إلى ندأة الروايات الفيليزونية القصيرة، والتي تقدم قصة تستغرق أقل من ساعة. وأولع أن يتحول قطاع من الفنون المكتوبة إلى الكتابة الأعمق، وهي الكتابة بالكاميرا أو التفكير من خلال الكاميرا، وأدركت أن القصة القصيرة إلى ضرورة دراسة هذه الأساليب الفنية التي سيكون لها تأثير يتضاعف مع الوقت. هذا لها يتعلق بالوسيلة لحسب. أما موضوعات الرواية الخاطئة للعمل الفني فخطأ ثانية. وعظم الكاميرا عمياء ملأها بين القلم صامتة إلى أن ينطقها أو تنطق به فنان كبير ممكن.

الأخرى - من القصة القصيرة إلى قرأنا. لقد قرأت قصص شينابيك المصرية. ليوستوف. وفطيم. وقرأت للكثيرين من الكتاب المصريين والعرب. ولكن الأسماء التي ذكرتها في بداية الإجابة هي الأسماء التي لعبت دوراً في تشكيل رؤيتي ولهمي لهذا الفن.

ومازلت حتى الآن أحرص على متابعة هذا الفن بشكل دقيق ومستمر. ولحق بعض الأحيان أعود إلى الأعمال التي سبق أن لعبت دوراً في صبي هذا الفن..

٢ - قلت نظري إلى هذا الفن أنه يستخدم نفس الأدوات المستخدمة في كتابة الرواية وهي الفن الأول الذي أقبلت معه. أقصد القدرة على القصص والحكي. وعلى عالم متكامل. أي محاولة تقديم فعل بشري يتحرك إلى الأمام. من خلال نسق معين من الكلمات. وروح هذه المشاركة الأولية في الأداة المستخدمة. إلا أنها تختلف بعد ذلك في كل شيء. إننا كالمطبخ الواحد الذي يتحول من لفة معينة من الخبز إلى طريقتين عرازين ولا يظن أن هذا بعد ذلك.

ولقد لفتني إلى الأهمام بالقصة القصيرة. أن فيها الكثير من الإمكانات الفنية. التي ربما لا تكون موجودة في الرواية.

شأن هذا العالم المزدحم والكثيف. وهذا الكثيف للزور والمسدود. الذي يختلف عن الرواية في كل شيء. أيضاً. كانت بداخل بعض المصوم. كنت أقصّر أن القصة القصيرة أقرب إلى التعبير عنها منها إلى الرواية.

بل إنني في بعض الأحيان كنت أقصّر أن القصة القصيرة أقرب إلى منطق الحياة والواقع. فحين لا يعيش الحياة اليومية كبرية كمن يتدفق ويستمر بصورة كاملة. بل الضيق من الحيزيات والمخاضات العائرة. التي قد لا تتواصل مع غيرها. سائلة عليها أو تالية لها. كنت أقصّر أن كتابة القصة القصيرة. تصبح أكثر مدعة من كتابة الرواية وأن وضع اليد على الموضوع كله والاحتاطة بالفهم الذي يقدمه ستكون كاملة وأن الالتئام من العذاب الذي لا يوصف خلال مراحل الكتابة الخفيفة سيكون أقصر. لكن اكتشفت بعد ذلك أن كل فن له صوابه الخاصة به وأن

المرحلة التي أمر بها، اللغة التي أكتبها الآن تختلف عن اللغة التي كتبت بها. أحرص ليال. على سبيل المثال. هذا هو تصويري، وعلى النقاد - إننا ما أودوا - أن يكتشفوا - من خلال التحليل الأسلوبى - عما قد يكون هناك من خصائص ثابتة

٨ - لو كتبت قصة ذات مغزى يعمرى الغدسب. فالقصة عندي وسيلة خلق كون. وليس خلق جنين. فإذا أمكن لنحسب كون برمته في مغزى أصبح هذا الكون شديد الفرواح والصفاء. كم أود كتابة قصص تعليمية مباشرة. إن هذا البعد أن يصحح الإنسان معاً. لكنني لست بيطم. إنني أحب نفسي بالكمال في القصة. فإذا كان تلك النفس مغزى ليستخرجها النقاد أو القاريء. ولكن هذا لا ينل وجود ما أجيء الدافع المباشر. قد يكون السبب الذي دفعني إلى الكتابة سبباً تالياً. وقد تناول القصة ذاتياً قضية تعلق أحييتا السبب الذي استغرق في بداية الأمر. لكن هناك عالماً سبباً مباشراً يكون بمثابة المرنك أو الدافع.

٩ - لا فرق بين الحدث والشخصية فالشخصية تخلق الحدث والحدث يخلق الشخصية.

١٠ - إن في مفهومنا غائبات المفاهيم التقليدية لعملية الخلق الفني. الإبداع عندي أشبه ما يكون بخلق الكون. سديم من الإحساس يتكون داخل ثم يبدأ حركة عاتلة الضخامة يبطئه الزرع، ويتعلق الأفلاك من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات وتشابك عالقاتها وتتعدد مساراتها. ويعرف هذه الحركة تكون القصة قد تكملت وأكتملت فيها أجيء القصة - الكون - الحياة التي هي أصل مراحل السديم.

١١ - لقد بدأت كتابة القصة القصيرة وعدد كتابي قليل جداً في العالم العربي.

يوسف القعيد

١ - على المسوى العالي قرأت أنطون تشيكوف. وموباسان. وقصص هنري القصة. خاصة مجموعته العامة «المردوس المقفود». وكانت المشكلة هي التخلص من التأثير الحاد والمربح هؤلاء الكتاب الثلاثة. وقد ظفقت فترة من الوقت. أعود بين الحين والآخر إلى هذه الأعمال لأعود قرأتها من جديد. وهذا يحدث إلى الآن.

على المسوى المنخفض قرأت يوسف إدريس. ويوسف الشاروني في أعماله الأولى. وقرأت زكريا تاجر.

تلك القرارات تمت كلها قبل أن أبدأ في كتابة القصة القصيرة. وقد تم هذا متأخراً عن كتابي الرواية ولكن قرأتها لم قد استمرت حتى بعد أن بدأت في كتابة القصة القصيرة. وظلت مستمرة.

ومن الصعب على الإنسان أن يتخلص من هذا الأثر غير العادي. قرارات هؤلاء الكتاب. ولكنني في مرحلة متأخرة من قرأتها السابقة على الكتابة الطيبة يسبحي حق.

وكان اللقاء يسبحي حق سواء في قصصه القصيرة أو قصصه الطويلة. يعني إعادة النظر في كل القرارات السابقة عليه. هناك طبعا العديد من الأعمال

الإعلام التي تعتمد على التطفل السلي. أتقن أن يكون القارئ الخاص في، الذي يقرأ أنجلي، هو نفس الإنسان الذي أكسب عنه، نفس الإنسان الذي أسوأ أن أكون صوره الخاص، أنكم بلسانه الصامت، وأخير من عبث المأساة اليومية التي يصرخ لها. أتقن أن هذا الإنسان كان قارئة. ولكن هذا لم يحدث وقارن من القديس سكان المدن أبناء الطبقة الوسطى تلك الطبقة المشرقة والمثالي والتي لا تقدر وتغارس القراءة كنوع من الترف البومي بعد الانتهاء من المشاكل اليومية.

ربما كنت متعافا، ولذلك جزء من طبيعتي الرائعة فعلا. وقد توجد بعض الاستثناءات لهذا الوضع. قد تكون هناك فترات من اللين أكسب عنهم تقارن في. ولكن خطوط الاتصال غير قائمة بيني وبينهم. ولذلك مشكلة المشاكل.

٦ - هذا الذي الزمن غير محدد. هناك قصة تستغرق شهرا وقصة أخرى أدون فكتريا تم أعود إليها بعد فترة من الوقت. إن فترة الإعداد النفسي الباعث والتأهيل هي التي تستغرق أكبر فترة من الزمان. وعندما تبدأ حلقة الكتابة تكون معظم المشاكل قد حلت تقريبا.

هناك العديد من الصعوبات في الكتابة. وهذه الصعوبات تتركز في فترة التصغير والاستعداد النفسي من أجل مواجهة حلقة البدء. بعد البدء تكون هناك مشاكل الصياغة اللغوية وكثير من صير هذه الكلمات عن صيربة حقيقية تطابق الواقع الذي أكسب عنه. كثيرا ما يحدث حالة من التصلب والتعديل في الكلمات. ولكن لابد أن نمر فترة من الوقت. حتى تأتي الكتابة الأخيرة. وخلال هذه الفترات يكون هناك العديد من المتاعب.

٧ - كل عمل في جليد. بعد إضافة فنية وحرفية، إلى ما سبقه. أنطلق منه وأنا أشعر أنني أكثر إلهاما وإدراكا لهذا الفن. أول المشاكل التي حاولت حلها من خلال العمل اليومي وعارسة الكتابة المسمرة كانت مشكلة الحوار في القصة. وقد استطعت نفسي بعض العناصر الحرفية، مثل محاولة كتابة لغة تطف في منتصف المسافة بين العامية والفصحى. وهي الكلمات التي تكتب بنفس أحرف الفصحى، وقواعد التحوير المتعارف عليها ولكنها يمكن أن تنطق بالعامية. كما أنها لا تكلف القارئ الفصحى أي جهد أو عناء في التفاعل معها.

هناك بعض العناصر الحرفية في النص، مثل الإيجاز على الحدودية المشية. والحكي الشهي وطعم الحكاية البشعة بالعديد من الأمثال البشعة المتعارف عليها في حياة الناس العادية. من العناصر الحرفية التي استمدت أن كل عمل في جليد يجب أن يكون متعارف في الشكل، أوصل من خلالها إلى الجليد، ليس بصورة نظرية ولكن من خلال الممارسة.

استطعت بعض العناصر الحرفية. فقد لا حصلت أن معظم القصص الأولى في تتحرك طويلا في الزمان. وتقدم ما هي الشخصيات كلى وفي العادة فهي تقدم ملخصا لتاريخ الشخصية الماضية، وهذا يطرأ على حركة الأحداث في القصة وكذلك اتجاهه، مع أن تكليف القصة في حلقة واحدة، وتصميم هذه الحلقة لطفل من التحرك الطويل في الزمان. وفي الوقت الذي تعتمد فيه الرواية على التحرك الطويل تعتمد القصة القصيرة على التحرك العرشي بقصد التكيف والتصميم.

٨ - أدنى كل منهم باستجابتهم إلى نظم الانجاعي المتعاصر. وهذا الانجاء سبب سعادة في، وأبنا جلي يتجهزون بذلك. وفي عدد الرواية الماضية، فإن جبال الفيضان، عندما طلب أن يتح فرصة توجيه سؤال في، مع أننا جئنا لكي نسال جميعا، كان سؤال: عن أن أدنى يتصور أن من خلفنا المتصانق الدراج. وعندما أجبت كنت مضطرا. ولكن سعادي تخرت لأن ما قلته لم ينشر وهم كافة ادعاءات العلمية والحياد.

إن أهم الانجاعي له قلل ملاحظ على كافة حراسي. وأحاول مروكية أحدث الانجاعي في إتجاهي الأدنى. من باب مواجهة الحلقة وليس فقط التعبير عنها. أو المتأخر لها. مع هذا أسأط فخر الإمكان على المعلومات الجاهلية للعمل الفني الذي أكسب من خلاله.

صعوبات كتابة القصة القصيرة فيما طابع التحدي، من الصعب التطلب عليها في كل مرة. وإذا كانت مساهمة الرواية ونشيتها وتعدد مساهماتها يجعلها متعبة. فإن تركيز القصة القصيرة، وكثافتها وتطعيمها بجزئيات الحياة اليومية يبدو أكثر صعوبة ألف مرة من صعوبات الرواية.

أما تجاربي الأولى لكتابة القصة القصيرة. فقد بدأت بعد نشر روائي الأولى والحاد، كان في الأمر لفر من الإخراء. والرغبة في محاولة التجريب.

قصتي الأولى رفض بيحي حتى نشرها في مجلة البنية. لأن الموقف الفكري فيلنر الرواية الاعلانية كما قال هو - لا تعلق والموضوع العام، لأن القصة كانت تتجسد قاتلا. هكذا قرأها هو. وقد فكرت وقتها في التوقف عند هذا الحد وفي الرواية متعب لي لكي أقول من خلالها ما لدي. ولكن من يستطيع التوقف عن حثاق شكل في بعد البدء في السير في دروي. كان التوقف صعبا إن لم يكن مستحيلا. نشرت القصة الثانية والثالثة، وهذا الشعر صمدت بمجموعي الثلاثه حكايات الزمن الجريح، (وقد صغر قلبها، طرح البحر، وعلجيف النموع).)

٣ - قرأت بعض الدراسات حول أصول القصة القصيرة كانت أولاها الدراسة القديمة للكثير رشاد رشدي يرمح المنحى الخطير الذي دمه بعد ذلك وبواقفه المتأخرة أيضا، ولكن دراسته تمت من الدراسات الخاصة. هناك أيضا الكتب القديمة المبكرة ليجي مثل، مثل فخر القصة المصرية، وكتابه عن صغرات في القصة.

من الكتب العامة عن القصة القصيرة دراسة فرائك أوكولر، القصص المنطردة وكتاب إيريلوف من تشيكوف، فيه الكثير من الملاحظات عن القصة القصيرة وقتها. كذلك لمباحثات القديسة والدراسات الخاصة بالأدب الروائي والقصصيون بكتل عام. وما كتبه المبحوث أنفسهم عن فن كتابة القصة خلال تجاربهم الذاتية.

وإن كنت أعصد أن ما كتب من أصول هذا الفن لم قلده من نفس القدر الذي قلده من النصير الأدبية نفسها. قلده لائدة لا توصف. ولا كانت الدراسات هي التي أعطتني من طريق الاستفادة.

٤ - المشكلة في الإيجاز على هذا السؤال أتقن أكسب الرواية إلى جانب القصة القصيرة. ولا ينبغي إلى أحضان القصة القصيرة أنها سهلة النشر من الرواية. ولا يعود الأمر إلى الحالة النفسية. ولكن الفحص الذي يحسم القضية هو طبيعة الموضوعات. هناك بعض الموضوعات أضر من البداية أنها أقرب إلى إقناع القصة القصيرة وإلى شكلها الفني. وأن هذه الموضوعات لا تصلح أبدا للمعالجة من خلال الشكل الروائي. في بعض الأحيان يتطور الأمر خلال الرواية، وتتصل القصة القصيرة إلى قصة طويلة. أو إلى رواية. وقد حدث أن كتبت قصة قصيرة هي الحرب في بر مصر، ثم عدت إلى نفس القصة. وكنتيجة كروية نشرت بنفس العنوان. وإن كان الموضوع مختلفا. في بعض الأحيان الأخرى أشعر أن القصة القصيرة مجرد رواية ملخصة أو مشروع لكتابة رواية أبدا بعد ذلك قصة «الشرية».

٥ - تهدف القصة القصيرة إلى شيء مثل الرواية، مثل أي عمل فني أمارسه. إن ما يحررني هو نوع من التلق والتوتر وعدم التوافق مع هذا العالم. يبدأ الأمر لدى من إحساس بأن ثمة عيلا في هذا العالم. وأتقن أصدى لهذا الإحلال من خلال الشكل الفني الذي أتكم من خلاله. أشعر أن العالم أقر عيلا من هذا الإحلال الجوهري فمن توجد لدى الرغبة في الكتابة أبدا.

في هذه الحالة، فإن الهدف هو توصيل هذا الإحساس إلى القارئ: إتني أغفل قارئا. وعكافة الطير على هذا القارئ تمت من هرومي الأساسية. وفي الكثير من الأحوال التي صير من هي بسبب هروب هذا القارئ الذي نشره تلك يوم أجهزه

لأن الفنان عندما يبدأ الكتابة ، يكون هدفه للمشاركة في تطوير العالم من خلال النوع الأدبي الذي يكتبه . ويصور الإنسان في النهاية أنه غير هذا العالم فعلا ، وأنه تطور بهذا الفن وتولد بصايات واضحة على هذا الفن . لذلك لا أحد نفس شاهدا عادلا على ما قلته ، وربما يكون هناك ولى جيل قادم من يصلح للقيام بهذه المهمة ، لكن أن هناك فسادا للأمكنة وفسادا للأزمات وفسادا للحضارات هناك فساد للأجيال وأنا أحاصر جيلا فاسدا من القتل ، أوجيلا أصابته حالة من الفساد ١٢ - لم أعرف عن فن القصة القصيرة وإن كنت أكتبه إلى جانب الرواية . ولا بد من الاعتراض ، أنني أكثر ميلا إلى الرواية ، وأن استمراري فيها ومن خلالها مسألة مضمونة أكثر من القصة القصيرة . إن كان هناك أمر مؤكد فهو أنني أنجزت فن القصة القصيرة مستطلا أبدا .

١٣ - لا أتحدث عن مستطيل القصة ، وحدها . ولكن عن مستطيل الكلمة المكثورة صموا . أنظر إلى هذه الكلمة على أنها بدون مستطيل وأنها مهددة من عصر الإعلام الذي نعيشه الآن . إن القراءه . احتياض وموقف لا يقدم عليه الكثيرون . والقراءة احتياض هام وله ثيمات كثيرة . فلما يتحول الكثيرون عن القراءة إلى التعامل مع المادة الإعلامية التي تقدم . ول بعض الأحيان تصور أن الذين يقرأون هم من يكتبون ، فإن الكلمة المكثورة لم تخرج بعد من دائرة الذين يتعاملون معها . قد يكون هناك قراء آخرون .. وهذا يستحيل جدا . ولكن أين هم ؟

في اهتمام كبير بالواقع الاجتماعي . والمفردى الاجتماعي من همومي الخاصة ، وقد وجد البعض في ذلك فرصة للهجوم على أحوال الأدبية ولطم العطر . لأنهم جميعا هموا من المواجهة ، تحت أهدال : التاصيل ، والهدم بالفن عن المباشرة ووقع السمات . ول تصوري أن المعالجة الصعبة هي تحقيق ذلك التوازن الفريد بين الصانع الفنية في العمل الفني ومواجهة الملم الاجتماعي في نفس الوقت .

٩ - ينظف الأمر حسب العمل الفني . بعض الأعمال يتركها يتداخل حدث . فيكون هو الهدف الأساسي . الذي يطور من حوله الأفعال ، ويعطىها الآخر يكون المخرجه هو الشخصية أولا وأخيرا . لا توجد قاعدة ثابتة نهائية لدى . ول تصوري أن الفن لا تحكمه قواعد نهائية . ولا أحكام أخيرة وأنه يفضح في البداية ولى النهاية لطبيعة ونوعية وموضوع العمل . أما الأحكام النهائية فلا وجوه لها أبدا .

١٠ - يهمني جدا تحليل بعض الزمان والمكان ، من ناحية المكان كل قصص تدور في الزمان والتحديد في هرفي القصصية والقرى المحطة يا . والزمان هو الزمن المعاصر . وتوجد لدى رغبة تفصل إلى حد الشغب الخاص أن أحد بصوره صرامة الزمان والمكان . وأنا لا أتأكد ذلك للصلقة ، أو الأجناس الخاص من قبل القارئ ، ولكن أستخدم بكل وضوح تام .

١١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال بالتعديد . مراحل التطور قد يعرفها أفضل مني وبصورة أكثر نصحا ناقد أدبي . أما أنا فقد لا أصلح لذلك .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعة مختارة من الكتب الجديدة

تقدم

يوسف كامل
بدر الدين أبو غازی

أدوار مصطفى كامل
(المراسلات)
إعداد

العمارة ..
ف صدر
الإسلام
كمال الدين سامح

صلاح عبد الصبور
والسريع ..
(مكتبة ثقافية)
فؤاد دوارنة

بكاليفيه ..
إلى صلاح عبد الصبور
عبد الغفار ملاوي

الوسيلة الأدبية
(الجزء الأول)
تأليف: سمير امريصفت
تحرير: د. عبد العزيز الدسوقي

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

مكتبة مكتبة

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رسميا بكم في مكتبة مدبولي

عربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

قراءة في:

وَصْنِيَّةُ الْقِصَّةِ الْقِصَّةِ من خلال تصوّرات كتّابها

١ - يعتقد كثيرون أن وظيفة النقد الأدبي الأساسية هي متابعة النتاج الأدبي في أجناسه المختلفة ، لكي يقول كلمته في كل عمل أدبي يستدعي الاهتمام به . وهذا الاعتقاد صحيح ، ولكن في الحدود المصيبة للغاية لفهمهم النظرية النقدية . ذلك أن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حقبة من الحقب ليس نتاج آحاد مفترقين كما لو كانوا جزءا متنازلة في محيط ، وليس كذلك مجموع ما أنتجه هؤلاء الآحاد . إن كل عازف يوقع على أنه الخاصة صوتا خاصا . ولكن « السيفونية » شيء آخر يمازج مجموع هذه الأصوات . كذلك الحال في النتاج الأدبي ، فالعمل الأدبي المعزوف إن هو إلا صوت في معزوفة كاتب ، والكتاب - بمعزوفته - ليس إلا صوتا في سيفونية الإبداع الأدبي في حقبة من الحقب . ولكن هذه السيفونية لا تتشكل من مجرد اجتماع هذه الأصوات في إطارها . بل من مجموعة العلاقات التي تنشأ بينها . حيث يترافق أحيانا ، وتتقاطع أحيانا ، وتتعارض في بعض الأحيان ، دون أن ترتب في توازيا وقاطعيا وتعارضيا . ومهمة النقد الأدبي - في المنظور الموسع للنظرية النقدية - هي أن يرصد هذه العلاقات لكي يستخلص المعنى الكلي لهذا القرب من النشاط . وإذا كنا نعلم بأن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حقبة من الحقب يمثل منظور هذا الشعب ، أو رؤيته الكونية ، أو موقفه الحضاري . فإن استخلاص هذا المنظور أو هذه الرؤية . وتحديد هذا الموقف . لا يمكن تحقيقها إلا من خلال رصد مجموعة « الأصوات » المنتجة للأدب في علاقاتها المتوازية والمتقاطعة والمتعارضة . وإدراك المعنى الكلي لحركتها في الزمن . وهذه هي وظيفة النقد في إطارها الأوسع . وعلى أساس من هذا المفهوم تطلق هذه الدراسة .

عزالدين إسماعيل

مرجعي موحد - يلتزم به كل الكتاب . وعند ذلك . ولأن كل كاتب سيكتب ما ين له ويؤثره كثيرا ما يعبر لغيره الحديث عنه . يصبح من الصعب إجراء دراسة هذه الكتابات تنطلق في المبدأ من المبدأ الذي حددناه في المدخل . ومن ثم نبرز أهمية الأسئلة التي طرحت على الكتاب (باستثناء كاتب واحد هو عبد الرحمن الرزقي) في أنها أتاحت لهم جميعا أرضا مشتركة . أو سارا موحدًا ، يمشي فيه كل منهم - مع ذلك - مفيضة الخاصة . يديه تبار أو يبرع ، يسرع المحط أو يبطئ ، يفسل أو يبرع ، يمشي أو يبرع . ويده الطريقة في إنتاج كتاب مؤثر على آخر . ولأنهم جميعا قد ارتبطوا - بيده الطريقة - بإطار مرجعي واحد ومحدد . فإنهم بذلك قد سبوا إجراء هذه الدراسة التي تستهدف رصد المعنى الأخير لتناطهم الإبداعي في مجال القصة القصيرة ، وتجريد الصيغة الحضارية لتصورهم لهذا الفن الأدبي .

وأشيرا لأنه من الواضح أن مجموعة الأسئلة التي طرحت على الكتاب قد أعدت بطريقة تسمح للكتاب - حين يجيب عنها جميعا - بأن يشرح علاقته بالقصة في امتدادها الزمني . ابتداء من مرحلة ما قبل إقدامه على كتابتها حتى تصوره لسبيلها . وفي الوقت نفسه تدخل به بعض الأسئلة في دائرة القصة القصيرة في ذاتها ، أي في كونيتها الموضوعية والفنية .

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نضم الأسئلة إلى مجموعتين أساسيتين : الأولى هي مجموعة الأسئلة المتعلقة بعلاقة الكتاب بالقصة القصيرة في امتدادها الزمني ؛ والأخرى هي مجموعة الأسئلة المتعلقة بوضعية القصة القصيرة ذاتها . وفي هذه الحالة

٢ - ومن اللازم - منذ البداية - أن نوضح أمرين مهمين : أولا يتعلق بالجانب الإجمالي والآخر يتعلق بالمحلف . فن الثانية الإجمالية لا تقوم هذه الدراسة على كشف العلاقات المختلفة بين عناصر الإبداع الأدبي في أجناسه المختلفة في الآونة الراحة . بل لا تتصل أدنى اتصال بالنتائج الأدبي نفسه . وإنما تقوم هذه الدراسة على أساس من مجموعة « الشهادات » التي أدلى بها عدد من كتاب نوع أدبي يسميه هو القصة القصيرة . يتناول الأجيال التي تتعاصر في زمن الراهن . كما يتناول - في تشكيل آخر - شئ الانجاعات . أما المحلف فهو نخل التصور الكلي الذي تنقل في إطاره هذه الأجيال المختلفة والانجاعات المختلفة وتفرق . وسيكون من السليم به - من جانب هذه الدراسة - أن هذه الشهادات هي عبارة تجارب أصحاحيا ، أي أنها القصص المستخلصة من الممارسة الإبداعية لكل كاتب على حدة . وأنها تعبر - في صدق - عن تصور كل منهم لذلك الفن من النشاط الإبداعي الذي يبلده - أي في مجال القصة القصيرة - إجمالا وتفصيلا .

ومن اللازم - كذلك - أن نوضح وضعية هذه المجموعة من الشهادات التي نتخذها الدراسة مادة لها . فنحن مع هذه الشهادات بإزاء ثابت واحد ومجموعة من المتغيرات . أما الثابت فهو مجموعة الأسئلة التي طرحت . وأما المتغيرات فهي إجابات الكتاب أنفسهم . وقد كان من الملمح أن يترك الأمر عند البداية لكل كاتب في أن يختار الإطار أو الكيفية التي يعرض من خلالها تصوره للفن القصة القصيرة . مستخلصه من تجربته . ولكن دراسة هذه الشهادات - عند ذلك - لم تكن لتكون جمعة ، فضلا عن صعوبتها . وثائق الصعوبة من أنها لن تربط بإطار

[illegible]

وبهذا مله المجموعة بمحاولة تقضي القرارات التصويتية التي سبقت صدور
الكتاب إلى عالم كتابتها ، أو ما يمكن أن نسميه مصادو القوائم التصويتية ، التي
كانت في ذروة ذمتهم لطلب القصة بجملة . وإذ لم يتم - بل على كتابته - في
القصة . ويتعامل - مع كل عوا - مع كل الذين من الفردة لرون آخر يطرحه
السؤال الثالث . يتعلق بالخلفية النظرية المنصبة بأصول هذا الفن الأدبي وقضاياه .
ولتحليل إجابات الكتاب في هذا الصدد ينتهي بنا إلى مجموعة من الحقائق .
فيا يتصل بكافة القرارات التصويتية يمكننا أن نلخصها في صيغتين ، أحدهما
أجنبي والأخر عربي .

[illegible]

ويغرد عدد ضئيل من الكتاب بالإشارة إلى قراءات متفرقة في المدرسة الألمانية. أو قراءة لبراندورف من المدرسة الإيطالية، وقد يغرد كاتب بالإشارة إلى اسم أو عدد من النماذج. والأمريكي هذا راجع إلى رغبة بعضهم في الإضافة في ذكر قراءاته. سواء منها ما سبق كتابته للغة الفصحى أو وكسها. على أن هذه القراءات المتفرقة تعد مؤشرات ثانوية بالمقاييس إلى قراءة أولئك الأربعة كبار.

أما الأحوال القصصية ذات الطابع الاستهلاكي فقد أشار بعض الكتاب إلى قراءتهم لروايات الجيب - كما ذكروا أرسين لوبين - وشرلوك هولمز - أو ما سماه يوسف إدريس إيجالا بالقصص البوليسية

وهكذا جمعت قراءة الكتاب القصص المترجم بين هذين من التاج القصصى ، أحدهما يتميز - من منظور تاريخ الأدب العالمى - بقيمة أدبية عالية - والآخر يطلب عليه طابع التثنية والاستهلاك اليومى .

وأما المصدر القصصي العربي في قراءات كتابنا فينشعب إلى شعبتين. الشعبة الأولى منها تضم التراث القصصي الشعبي، وفي مقدمته «ألف ليلة وليلة» ، والسر

الشحية . كذبة عترة ، والسرقة الخالصة . وسيرة الظاهر يبرس .. بالإضافة إلى الحكايات التي ما تزال تتناقل شفها . أما الشبهة الأخيرة فتعطل في المائدة القصصية المرفقة حديثاً . لن يجدها لجبل الأحداث ثم تاحله له . محمود البدوي الخطوطي وعمود مطهر الألبان والملازمي ، وجيب عقوط قرأ تيمور ، وأبو الحافظي أبو التجار قرأ تيمور والملازمي وجيب حتى وجيب عقوط وعمود مطهر ، ويوسف جوير وسعد مكاوي ... وجيد طويلاً قرأ الحُكم وجيب حتى وجيب عقوط ، ويوسف السباهي وجوه جوير وسعد مكاوي ... ويوسف إدريس قرأ تيمور ، ويوسف جوير ، وجيد الفلاح رزق قرأ يسرى أحمد وسعد مكاوي ، ويوسف إدريس ... ويوسف القعيد قرأ يوسف إدريس ويوسف الشاروني وذكرنا نام قرأ تيمور ، وأحمد الشيخ قرأ البدوي وجيب عقوط ويوسف إدريس ومخطوط الرحمن ... إلخ . وهذه العجالة تشير في وضوح إلى أن النتائج القصصية الحديث له أصبح بهتاً على بعض النقاد وتراجع الأجيال - مادة قرأه عربية ملازمة . واهم الجبال وتغصن من لغزها شيناً شيناً .

وأما مصادر الثقافة القصصية النظرية فهي في الأغلب الأعم تاريخية. وهي من أجل هذا مدونة للغاية. وإذا تركنا كتابات الكتابات الحديثة الطابع التبيين (تأليف كاشي ؟) جانباً. ونظرنا في مجموع الكتابات القديمة نوعاً ما. تبين لنا أن هذه الثقافة كانت في الأصل مزجعة في ثلاثة مصادر. المصدر الأول غلبة كتابات نظرية وتقليدية عربية. مزجعة بين النقاد وكتاب الأدب. أمثال كتابات محمود تيمور الذي سقى على محمد مندور وإبراهيم رشدي وسيد قطب وأبو المجدى. أما قراءة الكتب المترجمة في هذا الاتجاه فأقل نسبياً (عبد حبيب). فصحى (الإبازير). وتغلغل بين الكتب التي تعالج الناحية القصصية عند كتابات عليان أبيغابيم، مثل تشيكوف وجورجي (عبد المالح رزق). أو تشيكوف وحنوجوا (سليمان فاضل). وأما المصدر الثاني هذه الثقافة فيتمثل - وفقاً لما يقرره بعض الكتاب - في الكتابات المسيحية. ولها يدور في التبدلات الأدبية. ثم يأتي المصدر الثالث. ويمثل في أيدي بعض الباحثين في أعراقهم الفنية وأساليب معالجتهم. أو ما كان بينهم من مبررات حول ذلك.

لذا تأملنا الآن في مدى هذه القراءات بالنسبة لكاتبنا أمكننا أن نحدد ذلك في ضوء اللونين الأساسيين للقراءة : القراءة النصية ، والقراءة النظرية

ولما حصل بقراءة النصوص القصصية يمكننا أن نستخلص من إجابات الكتاب المواقف الست التالية :

١ - قراءة نصفي إلى نافر. ومن أمثلة ذلك نافر يحيى حنن بتشكوف وسوبرست موم. ونافر يوسف إدريس بتشكوف في البداية. ونافر عبد الرحمن فهمي بالحكيم والمنازي وتشكوف. ونافر عبد الرحمن الربيعي بالوجديين. ونافر نصفي الأيوبي محمود تيمور.

۶ - قراة انبياء : (قليلون من يهروا محمد الباطلي مثل تشيكوف وامنجاوي).

۷- قراة بلا تفر (مباشر في الغالب!) : (إشوار الخراط يقرأ كثيرا ولكنه ينسى .
وعبد الحكيم قاسم لا يقرأ في نفسه إلا ملامح من قصص بيراندو وهمنجواي
وقصص دسوان وإبراهيم أصلان ومحمد البساطي).

١ - قراءات شاملة - أحيانا بلا تعليق (لرؤى أهاظة - سكنية فزاد) وأحيانا مع التعليق والنص على مصادر القراءة (قرأ فلان في حوزة) في كل الانجاعات . كتابات عربية ومترجمة - وطبعات إنجليزية مختصرة لبعض الأعمال - وأخرى أصلية .

4 - قراءة عظمت لعنصر العدالة : (جميل عطية إبراهيم ، عبد الحكيم قاسم) .

٦ - قراءة تحف الكاتب لانتاس كل ما هو مغاير : (يوسف إدريس - إدوارد الخراط) . أو تجنب ما لا يرضى عنه الكاتب عند الآخرين (عبد الرحمن الصبيح) .

(جميل عطية إبراهيم) - هو الدافع الأول. وبأن كانت روايات الرواية، والصيغ المختلفة التي عبر بها هؤلاء الكتاب عن دافعهم الأول إلى كتابة القصة القصيرة، فإنها جميعا تدور في ذلك راسد. ولذا أكد من جهات عدة - الطبعة الشاعرية لدرولهم. ويؤكد بكون هذه المجموعة من الدوافع القليلة على غيرها.

أما المجموعة الثانية فتشير إلى عوامل تتمثل في الواقع الخارجي. إما على مستوى المصيركة. حيث يسجل فاروق خورشيد تزايد الاهتمام في عصرنا الزمان بالقصة القصيرة، أو على مستوى المضمون المتحمس. حيث يلف الاهتمام بوضعا المجتمع. والربحية في فهم الناس. وراء اتجاه سليمان فياض وعبد الرحمن الريسى إلى كتابة القصة القصيرة. وقد يربط الدافع الخارجي بالبيئة المحدودة التي نشأ فيها الكاتب. فأبو المعالي أبو النجا وعبد الساطي يثيران إلى أن إلهامها على كتابة القصة القصيرة كان تحليفا للربحية في إثبات الذات في البيئة الأدبية (جماعات الطلاب) التي ارتبط بها كالأحلام. ولعلنا لا نعلم الصواب إذا قلنا إن هذه العوامل لا تبدو أن تكون عوامل مساعدة.

أما المجموعة الثالثة والأخيرة فتشمل بما في طيبة القصة القصيرة نفسها من إغراء. فهي عند عبد طويلا ونصفي الإياري وعبدالحكم قاسم الشكل القادر من استيعاب الشخصية الوحدانية وما فيها من كاتلة. وهي لملقة حبسها، تبرى الزره بأنه مظهر على إلهام مثل هذا التكوين أو الممارس الصغير والكامل في نفس الوقت. (عبد الله الطوسي)، ثم هي أفضل السبل للتعبير عن الأفكار والمواقف دون الإغراق في التفضيلات (عبد الفتاح زرق). ومع ذلك فقد يرجع الإغراء الأول بكتابة القصة القصيرة إلى الرغبة في تقليد الكتاب السابقين (لجب محطوط). أو إلى قرب من العناد يسوق على الكاتب. نتيجة إحساسه بضعفاته من قرأ له (هكذا كان الأمر مع إبراهيم أصلا بعد قراءته لتشيكون). وواضح أن هذين الدافعين الآخرين يرجحان إلى خالف أحاطة الأول في الإنسان. الذي حدثنا عنه أوسطر، وما لنا بذلك. طيبنا لعلنا.

5 - وإذا وصنا مع الكتاب إلى مرحلة دعوهم إلى عالم القصة القصيرة. ننظر إلى إجاباتهم من السؤال العابر. الخاص بالمراسل الفنية التي يمكن أن يكونوا قد مروا بها.

إن مجموعة الكتاب الذين أدلوا بإجاباتهم يمثل أمثلة لكل الأجيال المتعاصرة الآن. ومن هنا تطورت أعزهم الفنية. ولا شك في أن فرصة الإجابة عن السؤال كانت متاحة للكتاب منهم أكثر ما هي للجدد. فالكلام عن المراحل ينطبق طول المارسة. ومع ذلك فربما كان الهدف الأساسي من السؤال هو الوقوف على مدى وعي الكاتب بذاته. ومدى إدراكه لطبيعة مسيرته الفنية. وعلى أي نحو تحققت له كثر في هذه المسيرة. فربما جرحا في الماضي. أو لفرقه لتجربا في المستقبل القريب أو البعيد. ولكن يبدو أن السؤال قد أخذ من قبل كثيرين بالاستخفاف.

وهنا يمكن من شيء فإن استقرأ هذه الإجابات ينتهي بنا إلى تصنيفها في مجموعة من الاتجاهات.

هناك - أولا - من انحازوا لتقديم إجابة شخصية، وأحاطوا الأمر إلى غيرهم. فقد ذكر فخر أبو هاشم أن مراحل تطور القصة القصيرة عنده أوضح منها في رواياته. وفقا لاسبق أن قرره نقادنا. وكذلك أشار عبد الفتاح زرق إلى ما قاله النقاد من أنه عر في مجموعته القصصية المختلفة - بمراحل من التطور. ثم قرر يوسف العبد المصير، وكذلك سكتة زقاد، أن رصده هذه المراحل هو من عمل النقاد. أما عبد الطويل مكراري فيؤكد الأمر في ذلك القراء.

وهناك - ثانيا - من خرجوا بالقصة عن نطاق أنفسهم وجعلوها قضية عامة نحل بالمشق. فإنا أن التطور حمي في الحياة فإن الكتاب - الذي يعيش هذه الحياة - لا بد أن يتطور. محمود البديري يرى أنه مادام يعيش بتجاربه في قلب الحياة وفقره يقرأ يتطور. وصلى عبد الله نثر أن شخصية الكاتب ورويته تتطوران

وعلى الرغم من التنوع الجادى في هذه الألوان من القراءة فإن التأمل فيها ينتهى إلى أنها قراءات مؤثرة. على غير مباشر أو غير مباشر. حتى النسيان بعد القراءة (3). وحتى القراءة المعتادة (6) هي قراءة تأثر وإن كان على غير غير مباشر.

أما فيما يتعلق بالقراءة النظرية والتقديرية لمدورها في التأثير في الكتاب محمود للغاية وعزيل.

هناك من لم يقرروا في هذا الجانب قط (محمود البديري، جاديا صديق، صوفى عبد الله)، وهناك من لم يقرأ شيئا من ذلك في بداية الأمر (يحيى حقي، سكتة لؤاد - مجيد طويلا - نصفي الإياري)، ول حالة القراءة في ذلك جاءت مرحلة القراءة متأخرة (يحيى حقي - إدوار الخراط - فاروق خورشيد - يوسف العبد). على أن هذه القراءة لم يكن الهدف منها الإقادة عند الانطلاق إلى حالة الكتابة الإبداعية. فليس على يتصرف من هذه القراءة في القصص. ولكن في حدود ما تحدث به مبدع هذا الفن من تجاربه، وعلمه الساطي يديف من هذه القراءة إلى فهم أصق لبعض الكتاب من خلال ما يكتب عنهم. ولم يتصرف هذا اللون من القراءة بدور إيجابي في عمل الكتاب المبدع صوفى سليمان فياض وعبد النمل الحامصي، فهو ضروري للكتاب عند الأول. من حيث إنه يؤثر في تنمية المهارات القصصية لديه. وهو عند الثاني يوجب الكتاب المنزلة - على أقل تقدير.

والاستقرار العام لمرئيات الكتاب من هذا اللون من القراءة يؤكد أنه - في الأغلب الأعم - مستحكره. لا ينصح أحد به أبدا. بل ربما كانت النصيحة بجنبته (عبد الغفار مكاوي). وقد تجسبه بعضهم من لقاها نفسه هاتيا - كما رأينا. وهذا المرئيات يفسره الخوف من أن يعلن أحد يكتب أنه قد تأثر في كتابته بكتابته النظرية أو النقدية. ومن ثم كان الحرص العام على تأكيد ابتداء الكتاب أساسا على الروحية. وأن الكتابة وسعدها التي تملكت كيف تكتب (إبراهيم أصلا). فإذا جاوزنا المرحلة قبلها كان من الأفضل الإفادة المباشرة أو غير المباشرة من قراء الأعمال الإبداعية. ثم نتدرج بحيطا. وفي حدود أفضيل. إلى ما يمكنه البديع أنضمهم عن تجاربهم. ثم ما يكتب عن أعزهم بصورة مباشرة. وهكذا تأتي الأهمية النقدية التطبيقية في ذيل اللقاة. ثم تذكر - مع ذلك - الشكوى من غياب النقد والنقاد.

6 - وننظر الآن من مرحلة القراءة بأنكافها المختلفة. بوصفها مهادا تقائيا أساسيا لكل كاتب يعيش في عصر القراءة. لنقف - من خلال إجابات الكتاب عن السؤال الثاني - على مجموعة الدوافع الأولى التي طغمت كتابتها إلى الاتجاه إلى كتابة القصة القصيرة. واستقرأ هذه الإجابات ينتهى بنا إلى تصنيف هذه الدوافع في ثلاث مجموعات مختلفة الاتجاه.

المجموعة الأولى تتمثل في دوافع ذات طبيعة شعرية ذاتية. لمجمل كتابة القصة القصيرة - في المواقف الأولى - نظرا لكتابة التأملات والمذكرات القصصية. التي يرجع بها بعضهم إلى من القصص من عصره. ول هذا الاتجاه يعترف عدد من الكتاب بأنهم كتبوا القصة القصيرة في أول الأمر بدعلا من الشعر الذي كانوا أكثر رغبة في كتابته ولكنهم استقرأوا في امتلاك أدواته (صوفى عبد الله - فاروق خورشيد - وفريها). ويقرر عبد الرحمن الريسى صراحة أن القصة القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة وإيقاعها. كما يقرر عبد الله الطوسي أن القصة القصيرة هي المجال المثلى للشعر. وقد يعير إدوار الخراط عن هذا الدافع ذى الطبيعة الشعرية حين يعزوه إلى الرغبة في إعادة تشكيل الموجد، فهي رغبة فنية عامة. وشعرية بصفة خاصة. وقد يعير عنه سكتة زقاد - ملقحة أيضا إلى طبيعة الشعر - بأنه لا يكون التعبير المركز السريع والساعن. وقد يرى عبد يوسف إدريس دائما فطريا وإحساسا غريزيا. وقد يكون استكشاف القدرة الفنية في النفس على كتابة القصة القصيرة (جادية صديق). أو الجلب الشخصى إلى التأمل الساكن اللامضى

مع الزمن . وأن هذا يعكس بالضرورة إنتاجه الفني . ويؤكد مجدد طويلا حتمية التطور نتيجة لتزايد الخبرة على الدوام . ولكنه يرفض ذلك بذكر بعض مظاهر التطور الذي مر به .

وهناك - ثالثا - من نظروا في إنتاجهم قرأوا أنهم مروا من خلاله بعدد من مراحل التطور ، ولكنهم - في الوقت نفسه - لم يمتروا وجوه هذه المراحل أو ملامحها . يجيب محفوظ بسجل أنه مر - في إنجازه - بمراحل تطور تصاعدي ، ولكنه يطلب إينا - تحقيا لذلك - حله مقارنة بين «مسي الجنون» و«بريات» فما يرى التام . ولأروق عوريش يقرر أن كل مجموعة قصصية من مجموعاته تمثل مرحلة جديدة عنده . شكلا وموضوعا وبجربة . وأنه مازال يمارس ، ولكنه لا يذكر شيئا من ملامح هذا التطور . وكذلك يقرر عبد الله الطوشي أنه حقق تطورا من حيث «التكنيك» والموضوع ، ولكنه لا يذكر شيئا من ذلك . وإن كان يحدنا عما عمله مجموعته القصصية التي ستطور قريبا من مظاهر التطور . كالقراءة من «التكيف» الشري . مع التركيز على عناصر الصراع المرامي الذي يكشف عنه جدلية الحياء .

وبهذا تغريب من مجموعة أخرى كانت حريصة على أن تدين مظاهر التطور الذي مرت به . فوسف إدريس مر بثلاث مراحل . تجاوزت أولاها خلق صيغة مصرية للقصة القصيرة ، وفي المرحلة الثانية تم ربطها بلغة العصر ، وأخيرا جاءت مرحلة إصصال صوتا إلى العالم . ويغني حتى يشر إلى مروره بثلاث مراحل كذلك . ولكنها من نوع مختلف . فقد كان في البداية يكتب القصة دفعة واحدة . ثم انتقل إلى الكتابة المتأدية المنطقية . ثم أصبح شديد الاهتمام بتحليل النفس . ويعين عبري شلى تطوره في انتقاله بالقصة القصيرة من كروها معادلا موضوعيا للواقع . لكي تصبح معادلا فنيا للحلم . أما أيو الماطي أبو النجا فلهذه أكثر الكتاب في المجموعة كلها حرصا على تعيين ملامح التطور الذي مر به وتعبدها تحديدا دقيقا .

على أن من الكتاب - أخيرا - من تم تسويهم فكرة التطور . أو - بالأحرى - فكرة المراحل التي قد تخيل إلى فكرة أخرى معيارية . إدوار الخراط - على سبيل المثال - لا يرى في مسيرته الفنية مراحل تطور . بل تطورا واحدا متدا . ويصوغ إبراهيم أصلان الفكرة نفسها في لغة أخرى حين يقرر أن قصصه كلها كانت مشروعا واحدا . ثم يفتننا محمد السبايل بمطيلة أن الاستمرار في الكتابة لا يعني التطور بالضرورة . كل ما هنالك أن الأشياء قد تتغير ، فما كان يتراهنم الكتاب وينبسط إلى الكتابة من قبل لم يعد كذلك الآن . والعكس صحيح .

وخلاصة كل هذه الاتجاهات أن وهي كتابا عظيمه ما أنجزوه في مجال القصة القصيرة بقطرات لديهم وضوحا ومعمولا . والوضوح دلالة ، والمعمول أيضا دلالة . فحين يعين في الكتاب في وضوح كيف كانت مسيرة في الماضي . فإنه يستطيع أن يترك وضوح ما انتهى إليه في حاضره . وما ينبغي له أن يمارس تحقيره في المستقبل . وإن يفلت بذلك من حالة الرضا عن النفس . التي تحرق دون أي تطور . وتندلج بالثابة . وبغارة أخرى فإن وضوح الرضى يلازم طبيعة الفنان المصرد دائما على الأشياء . حتى على نفسه . أما معروض هذا الوعي لدى الكاتب فدليل على لفة بالفس . واضماتان إليه . وهما عينا . وكأن الكاتب لا يهتم إلا أن يكتب ما يشاء من شاء . وكأن كل ما كسبه وما يكتسبه قد بلغ الغاية . وهكذا نمكننا الحالة الأولى مبدأ الدينامي المتغير . والحركة الألفية للتاريخ . في حين نمكن الحالة الثانية مبدأ الساكن الثابت . والدائرة التراجيدية المنطقية .

٦ - ثم تأتي إجابات السؤال الثالث عشر . وهو سؤال يتعلق بمسألة تدوير في ظاهرها هامشية في هذا السياق ، إذ يتجه إلى معرفة الأسباب التي جعلت الكاتب ينضم في وقت من الأوقات إلى شكل أدبي آخر غير القصة القصيرة . يطرح من خلاله ما عنده . ولكن هذا السؤال ما يزال شديد الغموض فيسيرة الكاتب الفنية . والإجابة عنه حرية أن تكشف لنا مدى استيعابه لإمكانات هذا النوع

الأدبي . من جهة ، ومدى وفاء هذا النوع عطاليه التعبيرية (المستجدة) ! . من جهة أخرى .

ومن استمراره الإجابات يتضح لنا أن العدد الأكبر من الكتاب يقرر الاستمرار في كتابة القصة القصيرة مها انصرف في بعض الأوقات إلى ألوان أخرى من الكتابة . ويؤكد بعضهم أن بغير - في هذا العدد - ما يشبه العلق لهذا الفن الأدبي (عبد الله الطوشي) . وكان هؤلاء يرددون شيئا يقرر أنهم لا يجدون أنفسهم إلا في كتابة القصة القصيرة . حتى يوسف القعيد . الذي يقرر أنه أكثر ميلا إلى كتابة الرواية . لا يرفض أن يغير القصة القصيرة . لا في الحاضر ولا في المستقبل .

وهذا الارتباط الجسم بالقصة القصيرة له - من أحد الوجوه - دلالة إيجابية ، لأنه يعمل على الإحلال هذا الفن . ومع ذلك لهذه مسألة يصعب التحقق من صحتها . ولكن هذا الارتباط يدل - من وجه آخر - على أن هذا النوع الأدبي هو أكثر الأنواع وفاء عطاليه هؤلاء الكتاب . وأهم من أجل ذلك استمرار في كتابته . فإذا عرفنا أن من هؤلاء من لم يمتروا يرصد مراحل تطوره أو - بالأحرى - تطور كتابته لهذا النوع . كان في وسعنا أن نستنتج أن كتابته للقصة القصيرة تخضع لمطالب لطيفة محدودة وضيق الزمنا ومثنية . إهم - في الاعتصام - لا يكون القصة القصيرة من أجل القصة القصيرة بل من أجل أنفسهم . كمن يردد من وقت إلى آخر على مكان يجده لأنه يجد فيه راحته . وهذا ما يجعل بعض النقاد يرون أحيانا لها أنتج أحد الكتاب من مجموعات قصصية أنه لم يكتب في حياته سوى قصتين أو ثلاثا . وأن سائر قصصه بعد ذلك ليس إلا ترددا على هذه القصص الثلاث

على أن من الإجابات الواردة ما يقدم تفسيراً آخر لهذه العلاقة بين الكاتب والقصة القصيرة . فوسف إدريس - مثلا - يسقط الحدود الفاصلة بين هذا النوع الأدبي وغيره من الأنواع . لأنه يعرف كيف يجعل إطار القصة القصيرة المحدود قابلا لأن يستوعب أكثر التجارب انبعاثا وعمقا . وهو لذلك يدخل في عالم الكتابة دون أن تكون لديه فكرة مسبقة محددة لهذه الكتابة في إطار بعينه . وما عبر عنه مجدد طويلا بطريقة أخرى حين قرر أنه لا يبدأ الكتابة بنية محددة . ولكن تفاعل الموضوع مع نفسه هو الذي يفرس الشكل .

ومعنى هذا أن الكاتب ينطلق أساسا من الرغبة في الكتابة ، من حالة ادلاء باحس الكتابة . ومع فعل الكتابة يتحقق الشكل الملائم . فيكون قصة قصيرة . أو رواية . أو مسرحية . ومن ثم فإن التحول من كتابة القصة القصيرة إلى غيرها لا يعبر عن زهد فيها . بل يعني أن هاجس الكتابة قد اختار لتلته الإطار الملائم .

٧ - ووهي الكتاب بمسيرته الفنية في الماضي لا ينهل من تصور المستقبل . ومن هنا السؤال الثالث عشر عن تصور كتابات مستقبل القصة القصيرة .

وإذا كان هذا السؤال يحمل طابع التعميم . إذ يرسل عن مستقبل القصة القصيرة بعامه . فإنه يطن الرغبة في الوفاء على تصور كل كاتب مستقبل علاقته الشخصية بهذا النوع الأدبي .

وتستمر الإجابات المنقمة عن هذا السؤال في عدد من المسويات . بدءا من الشاذم الميم . ومرورا بالشاذم المير . ثم الشاذل الحيدر الشروط . وانتهاء بالتناول المير .

وعلى مسرى الشاذم المير يرى سلوان فياض - على سبيل المثال - أن الواقع أليم وغير . وأنه من الصعب الإجابة عن السؤال . أما يوسف القعيد فتشتم بالنسبة إلى مستقبل الكلمة بعامه .

وعلى مسرى الشاذم المير يرى يوسف إدريس أن قطاعا من الفنون المكتوبة سيتحول إلى «الكتابة بالكلمة» أو التفكير من خلالها . ومن ثم ستحتل اللراما الفكرية القصيرة مكان الصدارة في المستقبل البعيد . وكذلك يرى جيب محفوظ أنه في عصرنا هذا . الذي يتحول فيه الأدب من الكلمة إلى الصورة . لن يكون

وتبدأ هنا باستعراض الإجابات المتعلقة بالسؤال الرابع . ووجهة هذا السؤال هو تعريف الموجه المباشر للكاتب إلى اختيار قالب الفقهية القصيرة . أو الدخول في هذا القالب . عندما يشرح في الكتابة .

ومن خلال استقراءات للإجابات المقدمة نستطيع أن نصف العوامل الخاصة في اختيار قالب الفقهية القصيرة فيما يلي :

هناك - أولاً - عامل موضوعي . يمثل عند لزوم تأهقة في الفكرة . فالفكرة عنده هي الموجه الوحيد لاختيار قالب الفقهية القصيرة . وعند عبد الرحمن فهمي ويوسف القعيد تصبح طبيعة الموضوع هي الخاصة (إلى جانب أشياء أخرى تتعلق بالطبيعة لاجبة أو حالات التوتر والقلق) . وفي هذا الاتجاه يقرر أبو المعاطي أبو النجا أن هناك نوعاً من التجارب . لا يمكن أن يكتب عنه إلا في إطار الفقهية القصيرة

وواضح أن الفكرة والموضوع والتجربة . على الرغم من اختلاف مدلولاتها على مستوى التحليل . ترتكز أن تكون في هذه الإجابات مجرد بدائل . وهي جميعاً تنتمي بنا إلى حقيقة عامة واحدة . هي أن نوعيات بأعينها من الأفكار والموضوعات والتجارب هي ما يلائم طبيعة الفقهية القصيرة . ويقبل الدخول في قالبها . أريدسعي هذا القالب . ومع أن الكاتب لم يحددوا إلى الحاصل للميزة فله التوجهات من الأفكار - الموضوعات - التجارب . لإتباع أكادراً - بطريقة غير مباشرة - أن هناك عوامل من الأفكار والموضوعات والتجارب لا يمكن قسرها على الدخول في قالب الفقهية القصيرة . وهذا ما يعني محدودية الخبرة التي يمكن أن تسرعها الفقهية القصيرة .

وقد تكون هذه النتيجة مرتعة ومضرة في أنها كانت نهائية . ولكن سائر الإجابات لا تسمح بها . بل ربما طرح بعضها ما يعارضها . ذلك أن عبد الله الطوشي وسليمان لياحي يؤكدان أهمية العامل النفسي بصفة أساسية . بوصفه الموجه إلى اختيار قالب الفقهية القصيرة . وليس دائماً طبيعة الموضوع . قد يكون هناك موضوع أو موقف أو رؤية حادة - كما يقول الطوشي - وراء الحالة النفسية . ولكن نلاحظ الفجائية للحالة النفسية ذاتها . ويتصور أحمد الشيع على أن تكونه النفسي يجعله أكثر لياحياً في إطار الفقهية القصيرة .

ويتصل بهذا العامل النفسي - على نحو ما - ما يقرره محمود البديوي من أن ما يدلله إلى اختيار قالب الفقهية القصيرة هو قصر نفسه . وسرعة مثله . وقلقه . وجبه للتركيز . ويطلق معه في جانب من هذا إبراهيم أصلان حين يقرر أنه يقتضيه القدرة على حراسة الحديث مدة طويلة . والأجالة هنا إلى مكررات في شخصية الكاتب الواضحة . وليس فيها ما يتصل بطبيعة الفقهية القصيرة سوى حب البديوي للتركيز .

على أن الإزعاج على الجانب الموضوعي وحده . أو العامل النفسي وحده . لا يرضي طائفة أخرى من الكتاب . فال موضوع والحالة النفسية - عند يحيى حلي - يتداخلان . وكذلك لا انفصال بين الموضوع ورؤية الكاتب النفسية له أو إحساسه به (صعود على الله) . فال موضوع والحالة النفسية معا يشتركان في تحديد الإطار (محدد طويلاً) .

وهكذا تندرج مع الإجابات من الموضوعي إلى النفسي والنفسى الشخصي ثم إلى الموضوعي النفسي . ثم تأتي طائفة أخرى من الإجابات لتفتي السؤال كله . وتنتي بذلك الاحتمالات المطروحة فيه . لتقديم تصورا مخالفاً بل معاكساً لما يفاروق خورشيد يرى أن إطار الفقهية القصيرة يفرض نفسه على الكاتب دون إرادته من . ويظهر النظر من الموضوع والحالة النفسية . وكأنه بذلك يجارس فعل الكتابة . لا ليكتب فقهية قصيرة . بل لأن فقهية قصيرة تريد أن تكتبه . وقد عبر يوسف إدريس عن هذا المعنى بصورة واضحة ومباشرة عندما قرر أنه «لم يجد، إطار الفقهية القصيرة . وإنما هذا الإطار هو الذي وجدته . ويتبع للمنى . وليس نفس

الفقهية القصيرة مستطيل باهر . لأنها - في رأيه - عبارة التحويل إلى صورة نظريية أو سيائية . إلا إذا أردت مرة أخرى إلى عالم الحكاية القديمة . أو خلقت لنفسها شكلاً جديداً . أو غامر بالتلفزيون بتدبيرها . وهو يشير في هذا - ضمناً - إلى ما انتهت إليه الفقهية القصيرة من تفتيت للحدث . وتفاسيل في الأزمنة . وتجسيد لعالم الحلم . وفقدان للترابط الملقى وأطوار النسق .

والحق أن عصر التكنولوجيا قد أصبح - في منظور كثيرين - يشكل تهديداً ملحوظاً . لا للفقهية القصيرة بحسب . بل للأدب المكتوب بصفة عامة . إنه تهدد حاضرة الكلمة المقروءة . وإبدان حاضرة الكلمة المولدة - إذا صح التعبير .

وفي مواجهة هذا الموقف الشغاف الذي يطرح تثيره . يلفت عدد من الكتاب الذين لا ينفصلوا - مع ذلك - تفاؤلاً بالمستقبل . وإن كان تفاؤلاً مشروطاً . فتعد عبد الفتاح رزق منتصراً للفقهية القصيرة في صراعها مع التلفزيون . ولكن بشرط أن تتحول إلى ذلك النوع من الفقهية القصيرة جدا . على نحو ما يتقبل في بعض قصص تليكير . وإدوار الخراط يرى أن لا خوف على الفقهية القصيرة في المستقبل . لأنها لن تعدم وسيلة - بحكم مروتها - لمواجهة طغيان وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذا معناه أنها ستبقي نفسها عن الشكل الذي يقضى بإقامتها ولعل لها هو ما قصد إليه فاروق خورشيد حين قرر أنها ستبقى وإن كانت قد تغير من حيث الشكل والأسلوب والمزج الفني .

وعلى مستوى آخر يتحرك بعض الكتاب ليعتدوا عن تفاؤلهم . ولكنهم يقدمون مبررات هذا التفاؤل . وبعض هذه المبررات مرجعه إلى طبيعة الفقهية القصيرة نفسها . فالفقهية القصيرة - في منظور محمود البديوي - هي أدب المستقبل . في عصر السرعة والتطابق المادي على الحياة ومطالبا . يشير هذا إلى ما في طبيعتها من قصر بلاغ القراءة في عصر السرعة . وفي نفس الاتجاه ترى سميكة فزاد أن الفقهية القصيرة لن تتوقف تحكم قدرتها على أن تقدم صورة للإنسان في إطار سريع . ومكثف وتؤكد جاذبية صدق نفس المعنى حين قرر أن المستقبل للفقهية القصيرة . لأن حجم الوقت والذخيرة لا يسمح بالقرءة الطويلة .

وهناك مبررات أخرى يطرحها بعض الكتاب . يدور في ذلك واحد . وتتصل بوضعية الفقهية القصيرة بعمامة . بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الكتابي . فأبو المعاطي أبو النجا يرى أنها سبق الحزيرة التي يلجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يستطيع التعبير عنها إلا بالكاتب . ويرى عبد العال الحامشي أنها ستظل حية معاصرة مع كل الظروف التي تطرأ على حياة الإنسان . مهما تعددت وسائل التعبير وأدوات التوصيل . وكأنه يشير بهذا إلى أن وسائل التوصيل . التي تتعد أدوة أخرى أداة الكلمة المقروءة . لا يمكن أن تغني عنها . وأن الحياة تقبل هذا وذلك . وهذا ما يؤكد مجد طويلاً في وضوح حين يقرر أن لا خوف على الفقهية القصيرة من وسائل الإعلام . لأن الحياة تقبل أن تتعرج فيها وسائل التعبير .

وأخيراً يبرز أمامنا مجموعة أخرى من المبررات . تلوم أساساً على استعارة ما حقلته الفقهية القصيرة في السروات الأخيرة على أيدي كتابها الجند من تطور . واستمرار مستقبلها في ضوء هذا الواقع . ومن ثم يسجل البساطي كيف تطورت الفقهية القصيرة في السروات الأخيرة لثابتات كثافة وتوجها . وكيف أنها ستظل أثير الفنون على الصل إلى حياة الإنسان . وكذلك يترفع عبد الرحمن فهمي ويعبر شالي للفقهية القصيرة فترة ازدهار قادمة . من واقع ما يظلمها عليه من نتائج بعض كتابها الجند .

وواضح - من كل هذا الاستعراض أن حجم التفاؤل - مشروطاً وعموماً - يرتكز على يتعادل مع حجم التشاؤم بوجهه المعاصر والمزجر . وربما قد هذا التشاؤم على أننا نجتاز مرحلة حاضري .

أ - وإذ فرغنا الآن من استعراض الإجابات التي رسم لنا صورة تفصيلية لملاقة كتابا للفقهية القصيرة على امتداد زمن التعبير . نتناول في استعراض صوراتهم هذا النوع الأول في ذاته من خلال الممارسة العملية .

الإنجاء. يقرر إدوار الخراط جاذبية صنف أنبها لم ينفرا القصة القصيرة بل هي التي اختارتها.

وهكذا يجمع في حدود هذه الحرية هذا الترتيب إلى حد التناقص في الرؤية بين الموضوعي والقصي. متصليين ومتدجين. وبين هذا كله والوجودي (الأنطولوجي).

٩ - ومن مرحلة اختيار القصة القصيرة إطاراً للكتابة يتفقا السؤال التاسع إلى المدخل البائي طاً. وتردد هذا المدخل بين الحدث والشخصية.

وفي إطار هذه الحرية قد نجد من الكتاب من يتصرف اهتمامه أساساً إلى الحدث. يتصل منه هيكلاً لبناء القصة (قصي الأبياري يتصرف اهتمامه إلى الحدث. ثم تأتي الشخصية في الحرية الثانية، وعيد الله الطوشي يهتم غالباً بالحدث. لأن قيمة الشخصية - عنده - تتحدد بتروية الأحداث ومستواها) وهناك من يلف على الغرض من ذلك. ويرشك أن يعلن كراجيه فكرة الحدث (يحيى حقي). صرح عيد الله أن ترى للحدث أهمية إلا من خلال الإنسان. أي الشخصية. وعمود البدوي يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالحدث. وعبد الرحمن الهادي يقرر أن مدخله إلى القصة هو الشخصية أو الموقف. وأنه لم يكتب قصة واحدة مدخلها الحدث.

ومن هذا الموقف الحدي نتقل مع طائفة أخرى من الكتاب. تراوح بين الحدث والشخصية. فنصرف إليه اهتمامها حيناً. وإليها اهتمامها حيناً آخر. فالمرور في هذا وذاك على طبيعة الفكرة (زوت أباطة). أو طبيعة التجربة الفنية (فاروق عورشيد). ويدرج في إطار هذه المروحة كذلك عبد الباسطي ويوسف القعيد وسكينة فزاد التي ترى أن لكل قصة مدخلها الخاص. الذي يجعل الحدث أو الشخصية محور الأركان.

ثم تجاوز - مع مجموعة أخرى - موقف المروحة إلى موقف التمدج بين الحدث والشخصية. والتوحيد بينهما. فلا حدث بلا شخصية. ولا شخصية إلا من خلال موقف (وتجيب محفوظ). ويذهب سليمان فياض في كتبه إلى الاندماج بينهما إلى حد تشبيه الحدث بالحدث. والشخصية بالروح. والحدث للعين يكتب - عند إبراهيم أعلان - مدافع المومن من لروايته بشخصية معينة. وعلى الجملة فالقصة داخل إنساناً، متكامل (يحيى شلي).

ثم تأتي القضية أخيراً. التي تنق إلى تنجيه الاهتمام إلى الحدث أو إلى الشخصية. أو إليهما متدجين في بنية واحدة. وطرح - في مقابل ذلك - ما يسميه جميل عطية إبراهيم داجر العلم للعلمة. هذا الجرح الملم هو ما يظهر باهتمام من الكتاب أكبر ما يظهر به الشخصية. وأيضاً فإن الأحداث عنه - وفقاً لرؤيته أو متفعله - لا تصنع حركة يمكن إعادة حكايتها. ونحن نقرا هذا التي للحدث والشخصية عفوهم التقليدي عند إدوار الخراط كذلك. وبديله هذه العفوة. سواء أكانت صورة لشخص خارجي تتمتع به النفس. أم لتكون الأولى للشخصية ما. أو مجرد حوار. الجملة عنه حدث. وصور الأشياء والأحلام أحداث. أما الشخصية فمروحة أو متطرفة.

وأظن الآن أنه من الممكن أن تسجيل أن حركة التفرع في مواقف الكتاب من قضية الحدث والشخصية في القصة القصيرة تترازم مع حركة التفرع في مواقفهم من قضية التوجه إلى القصة القصيرة إطاراً لعملية الكتابة. بدافع من الموضوع والموقف القصي. إن هذا التوازي في التفرع هو العلاقة الأخيرة المركبة.

١٠ - وننتقل الآن من قضية الحدث والشخصية إلى قضية الزمان والمكان. التي طرحها السؤال الباشر.

واستقر إجابات الكتاب من هذا السؤال بقضي با إلى تغلغل في ثلاثة محاور:

في المحور الأول يتجه الرأي إلى ضرورة تعيين زمان القصة ومكانها بوضوح. غالباً. فالأول من حقيقة أنه لا حدث بلا زمان ومكان. حتى في أحلام اليقظة

(سليمان فياض) ومن ثم كان شغف يوسف القعيد بتحديدهما بكل وضوح. وكانت عبارة عيد الله الطوشي بتحديدهما بقدر اهتمامه بإضفاء الصدق والواقعية على الأحداث. ويكتفي جميل عطية إبراهيم بتعيينها - غالباً - في أسطر القصة. وتعيينها - عند عبد الرحمن الهادي - جوهرية. دون ضرورة للتدقيق في هذا التعيين. إلا إذا كان لذلك أهمية خاصة بالنسبة إلى الحدث والشخصية.

وفي المحور الثاني يتجه الرأي إلى المروحة - دون التزام بقاعدة ثابتة. بين تعيينها وتركها هذا التعيين

ومرة أخرى يكون لتعيينها أو تركها هذا التعيين وفقاً لفكرة الكاتب (طروت أباطة). أو يكون لطبيعة الموضوع ومواسمه الحكم الأخير في ذلك (عبد الفتاح زرق). أو يلزم تعيينها إذا كانت أساسيين. ويتزكان بلا تعيين في شير ذلك (فاروق عورشيد). أو يرجع الأمر إلى طبيعة كل قصة على حدة (عبد الباسطي). ويتم جاذبية صنف أحياناً بتحديدهما. ولكنها لا تحدد إذا تعلقت القصة القصيرة بشعور إنساني. وقد تفرغ القصة إجمال أمدتها أو كليها (عبد طوي). وأخيراً فإن وجوب تحديدهما يرتبط عند عيب محفوظ بالقصة الواقعية. ويتن هذا الوجوب في غيرها.

ثم يأتي المحور الثالث والأخير فتتجبع آراء طائفة أخرى من الكتاب على نفي هذا التعيين. أو تجنيه. جزئياً وكلياً فيحيى حتى يرفض فكرة تعيين الزمان والمكان - لأنه - كما يقول - لا يكتب دراسات اجتماعية. ويوسف إدريس يمدنا ما يسميه الحركة السديمية. للأحداث والشخصيات. وعبري شلي يبدأ الكتابة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان. وسحين تفرغ عليه القصة لتعيينها يتوقف عن الكتابة. ولكن القصة تأتي في نهاية الأمر معينة عن زمانها ومكانها دون تعيين. وهي عند عبد الغفار مكاوي تعيين زمانها ومكانها بتقصها. وسكينة فزاد لا تفرغ كذلك على تعيينها. فتدفعنا أن الزمان إنساني واحد. والمكان الإنساني واحد كذلك.

ونخلص اليانا من التأمّل في طرح من أفكار في هذه المحاور الثلاثة فلالاً الجاهات في تقدير الزمان والمكان بوضوحها تعزير بين تباين. تشير إلى ثلاثة اتجاهات في كتابة القصة القصيرة: اتجاه ملحمي (موضوعي وواقعي). واتجاه تجريدي (أعالي). واتجاه شعري (خالي). الأول إلى تاريخي. والثاني كوني. والثالث إنساني.

١١ - فإذا انتقلنا الآن إلى السؤال السادس. ومداره حول الزمن الذي تستغرقه كتابة القصة القصيرة. واستقر إجابات الكتاب في هذا الصدد. استغننا أن نصف هذه الإجابات أيضاً في ثلاثة محاور.

في المحور الأول نقرر الإجابات كتابة القصة في جلسة واحدة. طالت أم قصرت. وفي هذا الصدد يقرر يوسف إدريس أنه إذا جلس إلى قصة لم يتبعها من قبل مرة أخرى فإنه يكتب قصة مغايرة. فهو إذن لا يدخل في حالة الكتابة الواحدة نفسها مرتين. وكل حالة لها شكلها الخاص. وإدوار الخراط يكتبها كذلك في ساعات فلال متصلة. وكان يحيى حقي في مرحلته الأولى يكتبها في جلسة واحدة. ثم يتبعها بعد ذلك. وعبد الفتاح زرق يكتبها في يوم واحد. ولكن بعد طول تفكير. وإذا لم يفرغ عبد الغفار مكاوي القصة في جلسة واحدة فلن تم أبداً.

وفي المحور الثاني يظهر من خلال إجابات بعض الكتاب أن الأمر قد يختلف من قصة إلى أخرى. فأحياناً يكتب الكاتب قصة في جلسة واحدة. وأحياناً في مدد متفرقة. ومدار الاختلاف عند لزوت أباطة على طول القصة. فإنه يكتبها في جلسة واحدة. ولكنها إذا طالت استغرقت أسبوعاً. وسليمان فياض يكتبها في جلسة واحدة. أو في جلستين متفرقة. في أيام متعالية أو متفرقة. أو أسبوع أو عدة أسابيع. وتكفي جاذبية صنف وعيد الله الطوشي وسكينة فزاد وعبري شلي في صياغتها متتارة هذه المارقة. فقد تستغرق كتابة القصة عند جاذبية ويمن أو ثلاثة. وقد تستغرق نصف ساعة. حتى ليخيل إلينا أن شخصاً آخر إلى القصة

والواقع أن نخاس الكاتب أن يذكر شيئا عن وسائله الخرفية يشي بروع من التورجس إليه من أن يحدد ذكره لذلك دليلا على معرفته بعناصر الصنعة واستعمالها بإحاطة. لأنه يريد أن خلاصا للموهبة. وبعنى عن أى عناصر خرفية. وقد كانت هناك مجموعة من الكتاب صريحة في تقرير هذا المي دون اعتدال أو إحالة. صرح عبد الله - مثلا - بصرامة أنها لا تلت بال إلى الجلب الحرفى الذى يكاد يحول تلقائية الفن إلى صفة. وسكتة فزاد تتسلل في هذا الحال - بالتلقائية والمعرفة والمقابلة الأولى للنفس - وجاذبية صدف نكب على سجنيتها. أما عبد الله الطرعى فيقرر أن «التلقائية هي روح الفن العظيم».

ول مقابل هذا فإننا حين نراجع إجابات الكتاب نلاحظ أن بعضهم (أحمد يوسف القعيد. وعبد الفتاح زوى. وفتحي الإيبارى. وجميل عطية) قد وفق في أن يرصد مجموعة من عناصر الخرفية التي استكشفها نفسه. والتي يستعين بها أو يجرى عليها في كتابته. ولكن دون تحديد لكيفية الاستعانة بها أو توظيفها. وعلى كل فإن صنفهم في تقرير هذه الحقيقة بما يحدد لهم.

على أن الوعي بعناصر الخرفية واستعمالها لا يمكن أن يشكل بالضرورة جانباً على عبورية الفن وجماليته. فالأمر في المقام الثاني أن تتلازم الموهبة والخيالية الخرفية. ولا في - كما يقول يحيى حلى - بلا صفة. وقد اعترف سليمان إلياس وعبد طوبا على هذه العناصر المصطفة. وإن كانا قد قرأ أن القصة نفسها هي التي تستلحها. وأن كل تجربة تخار وسائل إنجازها. وما يصلح في قصة لا يصلح في أخرى.

وقد كان الهدف الخفي من السؤال هو معرفة ما إذا كان الوعي بهذه الوسائل من شأنه أن يبل بعض مشكلات الكتابة. وبذلك ما قد يواجهه الكاتب من صعب. لكن علينا جذا أن نستعابها لهذا المطلب. وقد كان عيسى شلى صادقا مع نفسه حين قرر أنه على الرغم من سيطرته على بعض أدواته. واعتداله ذاكرة بالآفاق الإنسانية والوضوحات. ويروم قدرته على تشديد زاوية الرؤية الفنية. فإن ذلك كله لا يمكنه - حتى الآن - من الكتابة في يسر.

وإذا أردنا أن نتخاض من هذه المرافق شيئا فثنا أنها قد تكون من أن تفكير كثير من كتابنا ما يزال تلك التناقض القعيدة في النظر إلى العمل الفني بين الموهبة والصنعة. وقد تكون هذه التناقض قد حلت في الغالب على مستوى الممارسة لدى كثيرين. ولكنها ما تزال - للأسف - قائمة على المستوى النظري.

١٣ - وإذا كان المشهور أن الكاتب هو الذى يكتب ما يريد فإننا نستطيع - في مجال الأدب - أن نتحدث عن يمكن أن نسميه «الكاتب الغالب». وبعنى به الشخص أو الأشخاص الذين يتسلطهم الكاتب من أن إلى آخر وهو منطوق في عملية الكتابة. إن غلب للأمر في أثناء الكتابة شيء واحد في بعض الأنواع الأدبية (الشعر. والكتابة للمسرح بصفة خاصة). حتى ليذهب التفكير أحيانا إلى حد النظر إلى جمهور السرح على أنه كان شريكا للكاتب في كتابة المسرحية. ومن هنا كان الشطر الأول من السؤال الخاص عن علاقة كاتب القصة القصيرة بجمهوره وجمهوره هو قراره. ذلك أن الممارسة بين القصة القصيرة والقصة تزداد لدى كثيرين من كتاب القصة القصيرة (راجع الفقرة رقم ١٥) هنا كما ترد المقاربة أحيانا بين القصة القصيرة والمسرحية (راجع إجابة عبد الله الطرعى). ومن ثم كان الهدف من السؤال هو معرفة الدور الذى يقوم به الجمهور قارئ القصة في كتابتها. أو كتابة أجزاء منها. من خلال الكاتب نفسه. وبعبارة أخرى كان الهدف هو الوصول إلى معرفة مدى فاعلية قارئ القصة القصيرة في فعل الكتابة لدى الكاتب.

وما يراعى له أن هذا الهدف ظل طوال الوقت بعيدا عن الأذهان. ومن ثم فقد فطنا أن نتخض من ذلك الجانب الميوى في نظرية القصة القصيرة من خلال الممارسة العملية. أمضى إلى هذا أن قدراً من التورجس بما قد يكون للسؤال من مرام تزور في كيان الكاتب الأديب قد حاصر بعض الكتاب لصددهم من أن يتأملوا السؤال

عليها إيلاء. وهي عند الطرعى قد تستغرق شهرا وأحيانا أكثر من عام. ولكنها قد تم في جلسة واحدة. كأنها حل بقلعة منى عاصف. أما عند سكتة فقد تقول المدة. وقد تلت القصة نفسها كإبرة القصب. وأما عيسى شلى فيعنى قصصه يستغرق شهرا أو أكثر. وبعضها يتم في جلسة واحدة. يكون فيها «كالواقع» تحت عتد قوى يفصله عما حوله. واعتقد أن في عبارات هؤلاء الأربعة ما يبرى المهتمين بالدراسات الفنية لعملية الإبداع الأدبى.

أما ظهور الثالث والأخير فيمثل طائفة من الإجابات. تستند هالها كتابة القصة دفعة واحدة. أو في جلسة واحدة. أو حتى في يوم واحد. فبعد الرحمن فهمي يكتب بعض القصص في يومين أو ثلاثة. وبعضها في شهر. دون أن يكون لذلك علاقة بطول القصة أو قصتها. ويجب عتد بجدد لكتابة القصة خمس عشرة ساعة يومياً لمدة أسبوع في المتوسط. أما محمود البدوي فتستغرق كتابة القصة عنده من شهر إلى شهرين. وقد تستغرق عند فتحي الإيبارى شهرا. وعند يوسف القعيد شهرا. وعند جميل عطية من أسبوع إلى عدة أشهر. وهكذا..

ويمكننا أن نستخلص من خلال هذا كله أن بعض الكتاب قلب عليهم الشاعرية التلقائية ناهيا. وأن بعضهم يدخل في هذه الحلة أحيانا. ويملك الجهد الفراغ أحيانا أخرى. وأن بعضهم الأخير لا يستعمل للقرارات الوجدانية مطلقا. بل يتخض عمله في هدوء وعلى مهل.

ومن هنا الله الشطر الثاني من السؤال نفسه إلى موضوع الصعوبات التي رعا صادفها الكاتب في أثناء ممارسته الكتابة. وقد كان طبيعيا أن يتق الفريق الذى تطلب عليه الشاعرية التلقائية مواجهته لأى صعوبة. ولما عدا هذا نشير الصعوبات التي ذكرها الكاتب إلى عدد من العوامل. بعضها يتعلق بذاات الكاتب. كان لا يبرأ إرقام أصلا على التبرية الصحيحة التي تروم بين شعوره وما يتناول من مادة. أو تعقيد المظلة الشعورية عند فاروق حورشيد. فيعتقد عندئذ عن الكتابة. ويزا نتيها نفس مرة أخرى. أو يجلد الكاتب مظه حين يهجن عن قديمه الصيغة الملائمة لإنجاح المشروع (أبو المظاير أبو التيجا). وبعض هذه العوامل يتعلق بالظروف الخارجية. ظروف الحياة اليومية (أبو التيجا). أو مطالب المي. والصحيح. إلخ. (الحمامي). أو الظروف الاجتماعية والشخصية. المتعلقة بالقيم الأخلاقية. حيث تحول دون نشر القصة بل كتابتها أحيانا (الطرعى) وأحمد الشيخ). وقد يتعلق الأمر بطبيعة الموضوع. حين يستكشف الكاتب أن تعذر في الكتابة راجع إلى عدم التلازم بين الموضوع وإطار القصة القصيرة (عبد الرحمن فهمي). ثم تأتي أميرا العوامل الفنية الصرف. فتكون الصعوبة الفادحة - عند إدوار الخراط - في أول كلمة من أول جملة. أو تكون في بدء القصة عموما (البساطي) وسكتة فزاد). أو يتنمر الكاتب نتيجة لنقص في وضوح الموضوع (عبد الرحمن فهمي). أو لتقصير في الميوى القوي الخاص. (الطرعى) وفي فزاد اللغة (جميل عطية). أو يعانى اختيار الأسماء مطابقة للموضوع (البديوى). وواقع أن معظم هذه الصعوبات قد يكون السبب وراء طول المدة التي تستغرقها كتابة القصة أحيانا.

١٤ - وإذا تكون الصعوبات تبرز ضرورة البحث عن الحلول. ومن ثم يعذر النطق إلى إجابات الكتاب عن السؤال السابق. لفتنى بعناصر الخرفية التي يمكن أن يكون الكاتب قد استعملها لنفسه من خلال ممارسته لكتابة القصة القصيرة. والتي رعا أسقطه عند الكتابة.

وباستعراض هذه الإجابات نتكشف لنا بعض الحقائق.

بعض الكتاب حاول في لالة أن يتخاض من الدخول في الموضوع. فزاد فاروق حورشيد أن ذلك للقاء. ليستخلصوا بأنفسهم ما قد يكون في قصصه من عناصر خرفية. ولور فزاد أباطة أنه لا يستطيع ذلك. في حين قرر إبراهيم أصلا - أن عتد في بعض لحظ طابع التواضع - أنه لا يقرر على الكلام عن شيء لا يعرف حتى ملامح لم تكتمل بعد.

مليا . فلنروا أنهم لا يهتمون بالفقار ولا أبناء الكنايسة . ولا يشغلون أنفسهم به . بل لا يعرفون له هوية (أصلان . أبائنا . فياض).

أما الذين فُروا أنهم يهتمون بالفقار فإن تقريرهم هذا لم يرتبط دائما بعملية الكتابة أو يكشف شيئا من أسرارها . ومع ذلك فلا ينجز من الدلالة ما يقوله فاروق خورشيد . من أن لارته هو نفسه في الترجمة الأولى . وما يقوله عبد الحكيم قاسم من أن لارته يتكرر فيه . وما يراه إدوارد اخراوط من أن لارته هو نفسه . وأن كليبيا احتال قائم . ومعنى هذا أنهم يخلطون من أنفسهم معيارا لأنفسهم . حيث تتحلل فيهم ثنائية الكاتب والفقار . ولكنهم بذلك يغفون الفقار . أو من أضيائه الكاتب الغائب . فلما كليبيا . شأنيهم في هذا شأن اللغة الأولى .

أما الذين يخلطون بين الفقار خارج أنفسهم فإن منهم من تنقله قارنا على عطفه إسماعيل متصفا ومستترا . ولقدرا على تالي شحنة الكاتب الإبداعية والتعاطف معها وهو بذلك فاروق مستغل لا مؤثر . متغفل لا فعال (راجع) في هذا إيجابيات محمد طوبيا وأحمد الشيخ وجادوية صدى يوسف القعيد . ومنهم من تنقله عبرا . لا على طريقة أو لغة وإن كان ينسجى بعمالة إلى الثقافة (تجيب اخراوط) . وأكثر من هذا نجد ما يقوله محمود البدرى من أنه يكتب لكل الناس . ويتركه لكل منهم أن يهتم ولقاء لقدماته . ومنهم من يهتمه قارنا غوردنيا (صوفى عبد الله) . يعانى البحث عن مدينة فاضلة (سكتة فزاد) . أو لا يتصلص مطامير الشخصية عن مطامير الموعظ (عيسى شالي) . وقد يكتب عبد الله الطريحي بأن يكون لارته واحدا من أسرته وأهله البسطاء في قرية . أو يطلع إبراهيم أصلان بعدد قليل من زملاء السكن . بلق بلقهم – كما يقول – ولقدرا به . وهذا التعديل مهم جدا . لا يشير إليه من اللغة بلقو مشتركة . ولعله أيضا فكر مشتركة . وربما كان لهم – بذلك – دور هضمي في عملية الكتابة .

ومما يمكن من أمر فإن ما طرحه الكاتب بعمامة من قصصات في شأن الفقار يمكن لا استنتاج أن الأصلية منهم نجمل للفقار أهمية قانونية . إغلافا من فكرة تقليدية مؤذاة أن الكاتب يستعبد في كتابته لثرواته المالية المادية . ولا يتنبه بعد ذلك أن يرضى الناس أو يستطعموا – كما كان له حقن حين ويكرر . فهل نقول أميرا إن ذلك من روائس الرومسية القديمة ؟ أم أنها رومسية عاصدة . فرضتها مرحلة الخاضع إلى أثر جيا . والتي سبقت الإشارة إليها ؟ .

١٤ – وما أميرا يرتبط الجزء الثاني من السؤال السابق بالسؤال الثامن لكي نكتسل الدائرة حول إتيانية القصة القصيرة . لهذا الجزء يتجه إلى ما يريد الكاتب توجيهه إلى الآخرين . والسؤال الثامن يتجه إلى اللغز الأخير للكتابة . وما إذا كان له بعد اجتماعي .

ولما يتصل بل أهداف الكاتب إلى توجيهه تنوع الأهداف . فن الكاتب من يرسل صرخة نسيية إلى الفقار . تسمى أحيانا مؤذية (يوسف إدريس) . وأحيانا رثوية (سليمان فياض) . أو مجرد إحساس يصعب تحييده (البساطي) . أو حركة ما في نفس الكاتب (نجيب اخراوط) . أو دمجية عاشت في نفس الكاتب (فاروق خورشيد) . أو وضعية عاطفية (محمد طوبيا) . أو وضعية في النفس يعني لها أن تتشكل في حوارها (عبد الرحمن ههسي) . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى الفقار قيمة نفسية .

ومن الكاتب طائفة أخرى تهدف إلى أن توصل كشوفها إلى الآخرين . إدوارد اخراوط يريد أن ينطوع الفقار خطوة في ساحة الخليفة . فحيلة التي هي أيضا حقيقة الفقار . وعيسى شالي يريد أن يرسل صرخة تنقل كلمة فكرة أو فكرة كلمة . يلقى بها للآخرين أو يستعمل جيا حقيقته . وعبد الله الطريحي يتحدث عن قيمة إبداعية أو كروية جديدة . يطرح إلى أن يشاركه الفقار معربيا . ويوسف إدريس يرى أن القصة القصيرة وسيلة عاصدة من وسائل الخلق الحقائق . وهي وسيلة عاصدة من وسائل للفرقة . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى الفقار قيمة معرفية .

ثم تصحب هذه الآراء أحيانا وتستقل عما أحيانا مطالب جالية . فيحيى حق يهدف إلى مجرد تحقيق الإحساس بالإسكان . وتوسيع القيم الجالية . وعبد الرحمن ههسي لا يهدف إلى إثارة الفقار أو تحريكه أو تلمسه . بل كل ما يبغي هو أن يتحتم

ثم تأتي أخيرا الأهداف الاجتماعية . فتجد جابية صدى تريد أن توصل رأيا في موضوع اجتماعي بين الفقار . وجميل عطية يريد تعرية الرغش الكاسر في الإنسان وتعليل سقم القيم . وسكتة فزاد تريد أن تطلق صرخة في وجه كل ما هو زائف . وغير عادل . وغير إنساني . ولهذه كلها قيم أخلاقية

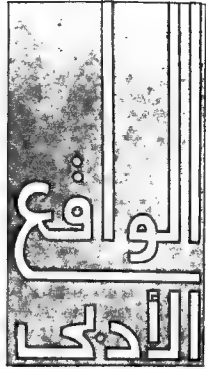
وهكذا تتمثل في أهداف الكاتب مجموعة من القيم النفسية والمعرفية والجالية والأخلاقية .

وعن تنقل إلى موضوع الفقار نجد أن معظم الكتاب قد أخذوا يتوجسون مرة أخرى من أن يكون هدف السؤال تورطهم ليا يبرهن أن يتبؤوا منه . وهو أن يكونوا وعاطفا أو عطاشيا . ومن ثم يميل محمود البدرى عن نفسه هذه الصفة وعبد الباق الهامسي يقرر أن كل قصة من قصصه ما مغزى بالنسبة إلى قصاها العصر . ولكنه غير مباشر . وإدوارد اخراوط لا يقصد إلى المغزى الاجتماعي أو الأخلاقي قصدا . ولكن هذا يرد في ثانيا رؤيته وهوومه وتصوره نفسه والمجتمع والحياة . وفاروق خورشيد يقرر أن كل عمل فني صادق على مغزى اجتماعي معاصر . ولكنه لا يقصد إليه قصدا . فطريحي الثن عن قصد يبعده عن رسالته . والتج الفني عند سليمان فياض يغفل الفقار ولكن بصورة غير مباشرة . وكل قصص محمد طوبيا ما مغزى – في رأيه – بالنسبة إلى ما يحدث في هذا الآن الذي يبعثه . ولكن ليس عن طريق عملية الإسقاط الساذجة . أو المعادلات الصماء .. إلخ ويعلن بجي حتى خلاصه لفرقة بين فقر أن علاقته هي بالإنسان أيا كان وليس بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة

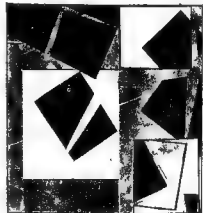
والخلاصة أن الغالبية العظمى من الكتاب حريصة على تأكيد مغزى ما يكون بالنسبة إلى مجتمعهم . ولكنهم يحرصون في الوقت نفسه على أن يتخلف هذا المغزى عن طريق الأساليب الفنية بطريقة غير مباشرة .

١٥ – وبعد فإن مراجعة واحدة لهذا الاستعراض تدل على أن لغة الكاتب الذين فُهموا تضمنين في الاستشهاد بهم على رأى أو اتجاه أو حقيقة . لا يظهرهم هم أنفسهم تضمنين بنفس الطريقة في موقف آخر . بل يستبشخ أنهم يدخلون دائما في تشكيلات جديدة . ومن أجل ذلك لا نصح أى ترتيب بين عند ورود الاستشهاد بهم . ومع ذلك فليس هذا هو المهم . بل المهم هو أن أحد منهم لا يستطيع – نتيجة لهذه التدخلات والتأرجحات المتوعدة – أن يزعم أنه يمثل اتجاه أو رأيا لا يمثل أحد غيره . أو لا ينطه إلى لغة محدودة من الكتاب . لعل مساحة هذا الاستعراض يوشك أن يكون كل كاتب قد تجاوز مع كل كاتب في موقف من المواقف على أقل تقدير . ولهذا نداه أنهم قد يتجاوزون مرة . ويتجاوزون أو يتجاوزون مرة . ويتضمنون ما ويفتقرون هناك . ثم ينحس إلى ما توازيمهم وتقاطعوهم وتعارضهم . والتناهم والفرافهم . مجموعة حقائق كلية . لا تنسب إلى واحد منهم . أو إلى أية لغة اجتمعت منهم ذات مرة عبر الطريق دون أخرى . إنها الحقائق المستحصلة من مجموعة العلاقات التي وازت بينهم أو عارضت . والتي جمعت بينهم وفرفت .

إن هذه شعور الرضا عن النفس . والقدرة بها . والأطمئنان إليها . لا تتصلص مطلقا عن العزوف عن الثقافة النظرية . كما لا تتصلص عن النزعة الشعرية التي تملئ عن نفسها بين الجن والأخر . وكما لا تتصلص عن الاستطراد في عملية الكتابة دون كبير اهتمام بالفقار الأخلاقي . ولكن الرضا عن النفس يقابله سطع على الرأى . ولهذه الثانية بدورها لا تتصلص عن ثنائية الطاقول والتشاورم إزاء المسلك . بل لا تتصلص – في جوهرها عن ثنائية الموهبة والقصعة . وثنائية الممارسة النظرية . إن هذه الثنائيات ملازمات تسكن أطول كثيرين . وربما كان هم الملو . ولكن علينا أن نتطلع إلى مد جديد . يصنع منها وحدات مشتعلة وسعيدة .



- تجربة نقدية
- الليالي في الليالي
- متابعات أدبية
- مخاض الثورة الفلسطينية
- عالم سعد مكاوي
- عالم محمد البساطي
- القصة القصيرة عند زهير الشايب
- عالم ضياء الشرقاوي
- الدوريات الأجنبية
- عرض دوريات إنجليزية
- عرض دوريات فرنسية
- رسائل جامعية
- مناقشات
- كشاف المجلد الثاني



تجربة

نقدية

الليالي في الليالي

ربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن ألف ليلة وليلة عندما تخضع لرؤية الفنان ، تنتقل ، أو تنتقل بعض شخصياتها وموتيفاتها ؛ وربما بعض قصصها كاملة ، من جوها الطبيعي إلى جورمزي ، ومن وظيفتها الأصلية التي تتمثل بوجه عام في صراع الإنسان مع الموت ومع الظلام للوصول إلى الحياة وإلى الضياء ، إلى وظيفة أخرى قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ميتافيزيقية .

كل هذا يبدو بديها عندما نأخذ في قراءة رواية ليالي ألف ليلة وليلة ، التي نشرت حديثا لتجيب محفوظ ، إذ سرعان ما تتحرك الألفاظ والعبارات في ذهن القارئ لتتجمع حول شخص القصة وأحداثها ؛ مكونة وحدات متنوعة من الأفكار والقيم التي تلفت جميعا بدورها حول المعنى الكلي الذي يمكن لكل قارئ أن يستخلصه لنفسه .

ولكن المشكلة لا يمكن أن تلف عند حد حل شفرات القصة للوصول من البالد إلى المدلول ، إذ قد تم هذه العملية على مستوى الوحدات الحرفية ، ولكنها لن تؤدي إلى تصوير البناء الفني للمتكامل لهذه الرواية ، الذي لم يخرج على نحو ما هو عليه ؛ إلا لأن كاتبها عايش يعصف ببناء الليالي العربية وما يتحرك - في إطار هذا البناء - من أحداث ومفارقات ومتناقضات .

لهذا فإن إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية . وتزداد المسألة تشابكاً عندما نجد أن كثيراً من شخص الليالي العربية وكثيراً من أحداثها ، تنتقل إلى ليالي الكاتب ، لتحدث هذا المزج الخاطئ بين الليالي الأصلية والليالي المستوحاة منها . ولعل الكاتب شاء أن يتصاعد بهذا المزج عندما قسم روايته إلى قصص متصلة ، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة ، ومن ثم كان حريصاً على أن تبدأ كل قصة بالرقم (١) ثم تسلسل الأرقام ، وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالي ، حتى تنتهي القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (١) وهكذا . ولعل هذا يبرر عرض هذا الموضوع في عدد من الفصول - خصص لفن القصة القصيرة - فالرواية - أولاً - مستوحاة من عمل قصصي عربي يتمثل في مجموعة من الأكافيص ، وهي - ثانياً - توهم القارئ بأنها كذلك مجموعة من الأكافيص التي نسجت على غرار أكافيص ألف ليلة وليلة .

نبيلة إبراهيم

له يا ملك الزمان . ولريد العصر والأوان . إلى جاريك . ول ألف ليلة وليلة وأنا أحملك بحيث السائقين ومواعظ الضمير . فهل لي في جنابك من طمع حتى أغني أمة أمية ؟ فقال لها الملك . حتى تطبي يا شهزاد ! فصاحت على

وتبدأ ليالي نجيب محفوظ من حيث انتهت ليالي شهزاد . وكانت شهزاد في هذه المدة (مدة الألف ليلة وليلة) قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور . فلما فرغت من هذه الحكاية (الأخيرة) قامت على قدمها ولبت الأرض بين يدي الملك وقالت

٣ - نهاية الليالي في عالم الخيال

في هذا الجزء المشرب بالخيال يتحرك الحاضر - أفعى حاضر الرواية - ول إطار هذا الحاضر خلف بعض الشخصيات موقفاً ثابتاً - في حين تتحرك شخصيات أخرى حركة دائية حتى نهاية الرواية أما الشخصيات الثابتة فتصنعها شخصيات شهريار وشهزاد. وإذا كان شهريار يمثل الماضي المستمر في أشكال أخرى - عندما يأخذ في معايشة عالم شخص شهرياد مرة أخرى في الواقع بدلاً من الخيال - وإذا كانت شهزاد تمثل الحاضر للحل بالأمس الماضي - فإن الشخصية الثالثة التي تكون الثالوث الثابت - هي شخصية الشيخ عبد الله البليخي. وهي شخصية تنصص ماضي شهريار وحاضر شهرياد معاً. ولكنها تسمى إلى تمييز هذا الحاضر المطلوب بالخيال والحقوق والخلق - من خلال تحريك مفهوم جديد للدين يرفع الحياة إلى الحركة إيجاباً لاسلباً. مهمة الشيخ - إذن - أن يكبل قوة شهريار ويصنعها مرة أخرى كما سبق أن كبلنا حكايات شهريار وامتصنا وأحاطنا إلى قوة مستعينة سلبية. كما أن مهمته كذلك إطلاق الصانع للحاضر بعد أن يملك منه أمر الماضي. وبهذا تكون شخصية الشيخ البليخي شخصية ثابتة على طول الرواية ومطلعة للتصوير في مقابل الشخصيتين الثابتيين الآخرين المقتنين للجدود.

شهرزاد
ليات على التسلط والمراوغة
ليات على الخوف
بين السيف والظفر

الشيخ البليخي

تحرر من التسلط والمراوغة
واخوف

وبهذا الثالوث - تكون ليات يجب محوطة قد ابتعدت عن إطار - أفعى ليلة وليلة - بعد أن انفردت منه في بداية الأمر - إذ إن الشخصية الثالثة ليست متسرجة من عالم الليالي - بل من عالم الواقع.

لذا أضفنا إلى هذه الشخصيات الثلاثة الثابتة شخصية المكان الثابت وهو ماضي الأمراء الذي يمثل سيمولوجيا الأرض التي لجميع كل الناس - أميراهم وأشرارهم - أغنيائهم وفقرائهم. فإن الكاتب يكون بذلك قد أرسى دعائم البناء - ومهد ناس القارئ لسماع دوى الانفجار الشبه بالفتوحات - أفعى ليلة وليلة - عندما يتصمم الجرح عالم الإنسان المصيف - ويضعه على الرغم منه - إلى الانطلاق من الليالي إلى الحركة.

ومن المضي تبدأ الحركة الأولى المهددة لليالي الرواية. ولعل ذلك حركة جامعة للمضي بكل أغصانه البشرية المنفصلة المتجانسة. عندما يتناقل - فيما بينها - عبر إعلان السلطان قراوه بأن يكمن من قبل النساء وزوجاته الشرعي من شهرياد - ولا يطمئن السنياد إلى هذا الكيفية المصادمة - كاذبة أن يبدأ السلطان عهداً جديداً يرد فيه العدل والاعتدال. وهو غداً يقرر أن يجبر المضي والمجاعة لعيش في عالم آخر ليس له صلة بعام الناس وإن جازوه. قال السنياد :

«صجرت من الأزقة والحوازي - صجرت من حمل الأثاث والظفر - لأمل في مشهد جديد. هناك حياة أخرى. يتصل الزهر بالبحر. يتوغل البحر في الجهور. يتحمض الجهور من جزر وجبال وأحياء وملكاته وسلاطين. ثمة دناء عجيبة لا يطاقوم. قلت لنسبي جرب حظك باستنياد. وألق بذلك في أحضان الغيب».

إن السنياد بملامحاته المتتالية أصبح غطاً نموذجياً للمعرفة - بل هو غط نموذجي للمعرفة في إطار - أفعى ليلة وليلة - كذلك - كما أشارت إلى ذلك فريال غزول في بحثها المسمى الجدار - الليالي العربية - دراسة بتالية^(١) - ذلك إلى السنياد قام برحلته الأولى ببلوغ تعريفي لروحه المفقودة - وعاد منها وهو موزع الحظ من الغنى. ولكنه مازال يسيطر في بقائه مرة أخرى حتى أصابته حالة من «اللاوعي» - مصدرها التطش الشديد للكشف من غيبا الجهور. ويرسل السنياد مرة أخرى - حتى إذا مزوى عشقه في تعرف أسرار الناس وأسرار الكون وعاد إلى

البداءات والطوائف وقالت لهم - هاتوا أولادى ! فقاموا لها بهم مبرعين - وهم ثلاثة أولاد ذكور... فلما جاموا بهم أخذتهم ووضعهم قدام الملك. وقيلت الأرض - وقالت يا ملك الزمان - إن هؤلاء أولادى... وقد عنت عليك أن مضى من القتل إكراماً هؤلاء الأطفال... فبعد ذلك بكى الملك وهم أولاده إلى صدره وقال يا شهرياد - والله قد عفوت عنك من قبل مجي هؤلاء الأولاد... وشاع السر في مربية الملك حتى انتشر في المدينة. وكانت ليلة لا تعد من الأعوار - ولولا أبيض مثل وجه النصار^(٢).

ولكن هذه الليلة من - أفعى ليلة وليلة - لم تكن في رواية يجب محوطة يضاه مثل وجه البار. بل كانت ليلة مصعة يخطط فيها البياض والسواد

لالت شهرياد عندما وصف إليها أبوها الوزير دندان عبر اتخاذ الملك قراوه بالكنز من القتل والعيش معها في سلام في عش الزوجية - «ولكنك تعلم يا أفعى ان تيسة - فرد عليها أبوها الذي لم يتحصى كذلك من رعب الماضي - «حذار يا ابنتي - فإن الخواطر تتصدد في المصير وتتصق - ولكنه قال لها كلمة عزاء - إنه يجب يا شهرياد - فردت قائلة - الكبر والحب لا يجتمعان في قلب - إنه يجب ذاته أولاً وأخيراً... كما بالقرب متى تنشف راحة الدم».

وسأول أبوها أن ينتزعها من الماضي لتستقبل الحاضر الجديد. ولكن شهرياد لم تستطع أن تفلح في مقاومتها إزاء الحاضر المظلل بأغصان الماضي - وقالت - «كم من عدواء قتل - وكمن من لقي روع أمهلك - لم يبق في المملكة إلا المنفقون».

ويظل هذا الانقسام بالخوف والقلق مسيطراً على شهرياد وأسرته طوال أحداث الرواية. قالت شهرياد لأفعى : «إن عذافه على دنيازاد وحل نفسى أيضاً - لأمان للسفلة - إن شر ما يعل به الإنسان أن يتوهم أنه الله».

- إنه كالتور لا يمر منه.
- يتزاد في أحيائها أنه يتغير.
- أبوة يقول أبواً أيضاً.
- لكن ماذا يدور بداخله؟ مازال في نظري لغزاً غامضاً لأمان له.
- قد تصبه الحكايات وهي بعيدة. أما إن تلفضم داره وتتامل معه شيء آخر - قد تعادوه وساموه.
- ويطلب حيطاناً كما كان أو أطلع.

هذه العبارات وغيرها ترد في الرواية على نحو يقطع مع زمن السرد المتصل - فتدبر من ناحية - إلى الوحدة الأساسية التي تخضع لها وتتصمم من حواف وحدت النص الأخرى - كما أنها تدلنا - من ناحية أخرى - إلى أن بحث من صفاتها في النص - في التكوينات الأساسية المرفقة لمروحات قصصية - وفضلاً عن هذا - فإن هذه العبارات تنصص القارئ على بداية التفاعل بين ليات يجب محوطة والليات العربية.

ويمكن أن نضع المقابلة بين نهاية الليالي العربية - وبداية ليات يجب محوطة على النحو التالي :

نهاية الليالي العربية	بداية ليات يجب محوطة
١ - شهريار : بداية جديدة لعهد جديد	١ - شهريار : ماضى مستمر - فهو مازال يرى أن العدل لابد أن يجمع بين السيف والظفر

٢ - شهرياد : ماضى فرد عنه حاضر لا يطمح إلى الماضي إلى في المستقبل.

عداد. إذا بخالة - اللاكوزن - تعاوده مرة أخرى. وهكذا تعددت رحلات السداد حتى بلغت ست رحلات بعد الرحلة الأولى وإدراك كان - لا توارون السداد يبع من داخل نفسه وليس نتيجة صدق بينه وبين الختم. فإنه يبع في ذلك على طرف الخفي مع شهرار - يجب مخطوف - الذي لا يريد أن يعرف بعد من أن - العدل له وسائل متينة - مما السيف ومما المفرد حكمة - كما ثبت أنه لم يبق من حكايات شهرار إلا إفادة شكلية عندما قال

« علمني شهرار أن أصدق ما يكلمني منطق الإنسان . وأن أخوض غرأ من التناقضات . وسأذا يفت شهرار . في بداية الرواية القهيدية - وقبل أن تبدأ أحداث الليالي - معاوضا لثلاثة أشخاص غفل كل مما فكرة عمدة ماولة لبناء بكرة

- ١ - الانعواف واللاصمير . ١ - شهرار؛ الضمير الخي والحرف.
- ٢ - مفهوم خاطئ. للدين . ٢ - الشيخ البليخي مفهوم سليم للدين يهدف تحرير المجتمع من عوامل الفهر.
- ٣ - مفهوم خاطئ للمعرفة . ٣ - السداد؛ المرة التي ليس لها حدود

٢ -

وبعد أن قدم الكاتب شخصوه الأساسية - بدأت الرواية بصحوة بعد نوم قبل مصحوب بالكراسيس . ولما فقد كانت هذه الصحوة في حاجة إلى دقة خاصة من دقائق الزمن : «الزمن يدق دقة خاصة في بياضه فيوقظه . وبالفظة بياض الروح أولا . وتصعد هذه البياض في ليل يجب مخطوف - كما هو الحال في ألف ليلة وليلة - في الصمام العاريت ولبان عالم الإنسان - فهي إما أن تجلب له الخط واللعنة أو أنها تتلذذ بالهبة به . وعندما يجدت هذا في القصر الذي يظل الطعان متفصلين : عالم الجبن والطايرت والردة . وعالم الأسس وإحياة الزرية المحسوسة . بل إن عندما يتعامل الطعان بطل لكل منها كيانه الممثل الخاص به .

ولما كانت ليالي يجب مخطوف تنحو نحو صفة ليالي «ألف ليلة وليلة» فإن العالين يهرجاءن عنده كذلك جتا إلى جنب . ولكنها يكونان معا - من الناحية الدلالة - علما واحداً وكلاً لا يميزاً هو عالم الواقع الجليد الذي لا يد أن يعيش الشعب - لآلان الشعب هو الذي صمته . بل لأن السلطان فكر هو الذي أرادته إثر اختلاف قرار الفطر والعودة إلى حياة الناس . وإذ كان بناء هذا شهرار لم يتغير كثيراً جدياً . فإذ تنظر أن يصح الناس على فروع مضطرب .

وقد وقع اختيار الطيرت «لقام» على «صنعان الجاهل» الفاجر الذي لا يميز إلا البيع والشراء والباطوة . والذي طامع كبت الجزع الطيرت نفسه من أجل تحقيق أغراضه الدينية . قال له الطيرت لقام : «يا نكم من عبقريات مزعجة . لا تكونن عن الطبع في استبعادنا لتحقيق أغراضكم الدينية . ألم يشع نكمكم باستبعاد الفطحة نكمكم ؟»

وقد وقع صنعان في أسر الطيرت لقام . أو قال إنه وقع في أسرورة شيطانه . وكان عليه - لكي يخلص من هذا الأمر - أن يقتل عبد الله السلوق . حاكم الخي الذي استعمل شره في المأثم . والذي مازال مستمرا في منصبه في الحاضر . فلما سأل صنعان لقام : ولم لا تفتك بنفسك ؟ قال : «استأنس بسحر أسود . وهو يصنع في لي قلده مأزب لأخري عتاً خبيثاً» .

وهنا تصبح المقارنة بين صنعان وعبد الله السلوق . إن كليهما سيء . ولكن عبد الله السلوق شر مطلق . في حين أن صنعان شر نسبي . وإذا لم يجد الخير المطلق

وجود . فلا أقل من أن يبدأ بصيبي الأمل من الخير النسبي الذي مازال مودعاً في نفس صنعان الجاهل . قال له لقام : «إلى عيرت مؤمن . قلت هذا الرجل غيره أكثر من شره . أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة . ولم يعرف عن الاستغلال أيام الفلاة . ولكنه أشرف التجار . وذو صفات وعادة . وذو رحمة بالفقره . لذلك أثرت بالخاص . خلاص الخي من رأس السداد . وخلاص نفسك الآتية» .

واضطرب صنعان . ولكنه حالة من القوي النفسية . وانضقت عدوى هذه القوي إلى الناس . فن قال إنه قد سكة عيرت شرير . ومن قال إن كذا مسحوراً ضمه . ولم يجرى صنعان على القيام بالمهمة التي وكلها إليه لقام . وأخذ يتعبد وهو في غفلة قبل فاة صيرة أراد أن يتبدى عليها . ولكنه أدرك بعد ذلك أنه لا طفر له من قبل عبد الله السلوق لخلص الناس من شره . فلما فعل هذا هدأت نفسه . وكثر لقام من السحر الأسود الذي كبله به عبد الله السلوق وانتشر خبر الجرعة . وسامت حوله الصبات . وعندما لا بشيطانه يساعده في الخلاص . ولكن شيطانه لم يقدم إليه أي عون . وقال له : «كن بهلا بصانعان . هذا لكردك . وحكم على صنعان الجاهل بالقتل . فأت وحلف وراة أنه فاضل الجاهل وابته وزوجه ليواسجوا مصرهم .

وقال يشع كاتم السر : «علينا أن نضاهض المواقف في المساجد والمواضع .

٣ -

لقد بدأت الأمور تتحرك من عالم المجهول . وكان لابد لها أن تتحرك من عالم المجهول إلى عالم الظهور . ولم يكن الواقع المعلوم في حقيقة الأمر يريد أن يتحرك . إذا لم تكن استجابة شهرار للحدث الأول الذي يبيل به الخي سوى أن أصغر أمراً يقتل صنعان . لأنه لا يريد أن يعرف أبعد من أن صنعان الجاهل يتسحق القتل وحسباً رجالة أن يردا الدواء إلى لقاء مزيد من الخطب والمواقف الدينية .

ولما كان لابد لعالم المجهول أن يعزل خطوة أبعد من ذلك في عالم الواقع حتى تصاعد الأحداث ويتفهم الجليل . وكان «جمعة البليخي» رئيساً للشرطة . وكان صليفاً حميماً . بطيخه الخال . فليس الخي المقتر . ولكنه كان . في الوقت نفسه - جارا حميماً لصنعان الجاهل . وكان يجمع بينهما هذا الجزء الطيب الذي يسكنها على الرغم من شروها . ولما فقد كانت نفس جمعة البليخي تلح عليه في بعض الأحيان في أن يراجع حباهه .

قال نفسه وهو يطرح شبكة في البحر . غارساً هوانه في الصيد : «هجيبة هذه السلطة بناسا واضطربا . رفع شعار الله والعرض في الدس» . ولما هو يند الشكة ويصغر الخي . فارتدت بكرة معدنية . ولم يجد معها أي صمد آخر . فلما اقتربا بدأ الشجرة متيرة لدخان كيف تصاعدت منه الضربات - صعداً - زميل الطيرت لقام والرجل جمعة من الحرف . ولكنه تألك نفسه ليهادن الطيرت فهأما جرحوه من سجنه مذكراً إياه بأنه هو الذي حروه من القمقم . ولكن صنعان رد عليه في حق قلالا :

«في سجن الطيرل امتلأت بالحق والبرية في الانطام . وكان للكلمة وقع عيرت في قلب جمعة . فقال بصراة : «الطو عند المقدرة من شم الكرام» . ولكن هذا الرد لم يزد صنعان إلا حفاً . وراح يلير مع جمعة حورااً يبد منه إلى أن يجعل جمعة يراجه حقيقة لنفسه . فقال رداً على طعنه : «يا عرون أنتم في الخط والامتنهاد والتناق . وطن قدر علمكم يجب أن يكون حسانكم . فأقول لكم ١ . ورد جمعة مضمنا العذر من أخطائه : «نحن غفوس صراة مواصلا مع أنفسنا والناس وإحياة . وللصراع ضحايا لا يحيط بهم حصر . والأمل لا يتعلم أبداً في رحمة الرحمن . ولكن كان الطيرت صنعان يزداد فورة كلما سمع من جمعة كلمة تصحح بالدين وتكشف عن الترفيل الخبيث» له . ثمأما كما يفعل شهرار . ولما رد عليه في عتق قلالا : «الرحمة إن

عبد الله الحال - أن يقتل كاتم السر . وكان من عادته أن يعود بعد كل فعل كبير إلى المكان الذي يتخطن صفوف الناس جميعاً . إلى مفتي الأمراء ليقترق السبع . وهناك جلس مرة إلى جانب فاضل ، الذي كان يجهل كل الجمل وسأله :

- وكل من تصفون مازوي عن الطغرى ؟
- زكيت لا وقد جري عاريجاً من الكورث . ولكن الرائي لا يستطيع أن يستدعي الطغرى الشهاد أو للتشقيق ، فكيف يتم العمل ؟ فقال عبد الله الحال : على الرائي أن يتم العمل من البداية فلا تتعجم الطغرى علينا حياتاً .

ثم حدث أن عز على عثمان شومة . وليس الشرطة الجليد مقولاً . وعاف عبد الله الحال أن تقوم حوله الشبهات فهرب إلى الخلاء . وهناك مع صوت عبد الله البحرى يناديه فقال له :

- من أنت وماذا تعرف عني ؟
- أنا عبد الله البحرى . كما أنك عبد الله البرى . ولعبة الشر توتر للقبض على غثك .

- سيدي ماذا يظنك في الله ؟ من أي الأحياء أنت ؟
- ما أنا إلا عابد في ملكة الله الانبثا .

- تعني أننا غلقة تحت نية الله ؟
- نعم . لحق بها الكمال وثلاثت المتناقضات . ولا تنقص صفوها إلا ضامة أهل البر . ثم حمله عبد الله البحرى فوق لئاء وأوصله إلى الشاطئ الآخر . فلما نظروا إلى نفسه . وجد أنه قد تحول إلى شخص آخر جديد .

وباستحاطت إلى حيلة شرس . ظلي القبض على كل من كان له صلة بعبد الله الحال . ولم يرض عبد الله الحال أن يلقى القبض على الأبرياء . فذهب إلى شجاعه . فقدم نفسه إلى رئيس الشرطة الجديد . وقال له إن عبد الله الحال هو قاتل عدنان شومة وعيل المصداقي وطبيعة مرجان وإبراهيم العقلا . فلما سأله كبير الشرطة عن سبب قتله هؤلاء . قال إنه مكلف بقتل الأشرار . فلما سأله عن كلفه بذلك . قال : إنه ستاجم الطغرى لقوم . فلما قال له إن رئيس الشرطة الباطلي جصة الباطلي اعترف بقتل المصداقي . قال له : أنا كنت جصة الباطلي .

وزاد هذه الأقوال اللامعولة فقرر إيداع جصة الباطلي في مستشفى الجاهل . ودار البحث بعد ذلك عن عبد الله الحال .

~ 4 ~

وإلى هنا نلاحظ كيف طرح البناء الأساسي للرواية من خلال القاص والحار . وكانت الرواية . كما سبق أن ذكرنا . قد بدأت بتدريج الشخصيات الأساسية التي تشكل بناء المصمم الذي يتحرك به الأحداث . على المستويات الفكرية والسياسية والاجتماعية . أما التسديد فلم يرد اسمه إلا عابراً . وهو ما ظهر حتى انتهى لظهور في نهاية الرواية - كما سترى .

وهكذا نعرض عن بناء فكر شويراي تلك الشخصيات التي قتلت . كما نرى هنا كذلك شخصيات جصة وصنجان قبل أن يظهرهما الغريتان . وكذلك ظهرت من شخصية شهوزاد عالان الشخصيات لتسبباً في مرحلتها الأخيرة القوية . أما شخصية الشيخ الباطلي فقد ظهرت هنا شخصية الطغرى المؤتمن لقيام وصنجان . ومن خلالها تكونت شخصية صنجان وجصة الجليدين .

شويراي الشخصيات التي قتلت والتي ينبغي أن تقتل + جصة وصنجان
سلوكهما القديم
شهوزاد الشخصيات التي عليها الحروف والظن .
الشيخ الباطلي لقيام وصنجان + صنجان وجصة الجليدين .

ومن الطبيعي أن يجد هذا البناء من مجال الاختيار من أنف ليلة وليلة . كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيه التزمى المطلوب لتسلسل الأحداث . بعرض النظر من موعدها في أنف ليلة وليلة .

يستحق الرحمة . ووجاب الله مفروشة بأزهاره الفرس المشاة لن استمك بالحقكة . لذلك لا تخن الرحمة إلا للمجنهين . وإلا أفسدت الروائع الكريمة قناع اجر المضي بالثرز الإلهي . فلا تتنصر عن الفساد بالصاد ؟ .

واستمر الحراز حتى وقع جصة في حصار محكم . لم يخلصه منه إلا ظهور لقاك صنجان . فهناك تبادل الطغرىات النحية . وهما أصدما الآخر يتحور .

وهن جصة أن عفرته قد جهره . فقصي يماوس عمله ولما للشرطة . وكانت المهمة الموضوعة به من قبل السلطان هي مطاردة الشجة والحاراج . ووجه جصة إنداراً إلى فاضل الحال . على الرغم من صلته القديمة بأبيه . ألا يتخطر في سلك الحاراجين . ورد فاضل بأنه . يعيش في حاله . وأنه سيرحل على مدى عالم الشيخ عبد الله الباطلي . وود عليه جصة قائلاً بأن جميع أبناء الشعب يتخرجون في بداية الأمر من مدرسة الباطلي . ولكن ما يلبث أن يظهر الشياطين التحرفون عن خط الباطلي .

واستمرت القوي تضرب أمشاطاً في البلاد . وكان كلما وقع حادث الشط جصة في القاب الجاهي . وكان لابد لتسجام أن يظهر له مرة أخرى ليوثه على أن يلقى . وقال له : إنك تطارد المواقف الشريفة كما تطارد الشرافة . وظل يجاصره حتى اعترف وقال : وأحق أن ألت راجعاً عن نفسي . ثم قال في نفسه عن نفسه : لعل قاتل . حاسي المجرمين ومعلب الشرافة . نسي الله حتى ذكره به طغرى من الجن .

وقد بلغت الأحداث ذروتها عندما سرقت مجموعة الجواهر من بيت حاكم الجي . فقرر الحاكم جصة رئيس الشرطة . واتجه بالإجمال . وأجار جصة الباطلي . ولأد بالشيخ عبد الله الباطلي يتنسى عنه اللون . ولكن الشيخ لم يخأ أن يسمع منه كلمة واحدة . واكتفى بأن قال له كلمته : الحكاية حكايتك وحده . والقرار قرارك وحده .

واخذ جصة الباطلي قراره . وقال حاكم الجي الجديد خليل المصداقي . ثم مثل أمام شويراي للتشقيق منه في سبب قتله خليل المصداقي . قال جصة إنه إيداع أممه من خلال حكاية عجيبة شوت جرى حياته . وأنجليب وجندان السلطان غر لفظة «حكاية» . إذ كان مازال يعيش في جو أنف ليلة وليلة . فصامل : وهما الحكاية ؟ . فأخذ جصة يقص حكايته من البداية ولما وصل إلى قصة الطغرى صنجان معه . وقال يهود : صنجان جصة عجب لقيام الحال ! أصعبنا في زمن الطغرىات الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام .

وحكم على جصة بالقتل . وقطع رأسه . ولكن صنجان أراد أن يقتل جصة القديم ويقتل جصة الجديد حياً . ولذا فقد شهد جصة الجديد قطع رأسه . ودار في المنيعة بعد ذلك في صورة لا يعرفها أحد . وهو على يقين بأنه عني بيت في آن واحد . وظلت رأسه المعلقة باب للذنية شاهدة له على ذلك .

لقد شامت الشياطين التافرة أن يقتل صنجان الحال فلا ينال ويظل بعد ذلك مجرد ذكرى . وكان ابنه فاضل جصداً غله الذ كرى . ولكنها شامت خصمة الباطلي أن يكون باقياً بجسده الذي سكنه روح آخر . روح ثوري فعال على الدوام . ويصبح لاختفاء جصة القديم عندئذ مغزى عاصي . لأنه كان لابد أن يتحرك في صورة جديدة . ولما أنه تحرك في صورته القديمة لشك الناس في قوله وفي فعله .

واستمر جصة الباطلي أن يظهر في شكل حال عرف بهد الله الحال . وكان سعيه بهذا العمل . إذ أنه أتفق له أن يدخل بيوت الكبار ويعرف مايدور في أوساطهم . وكان شويراي قد غير طاقم الحكام . فصامل جصة - أو عبد الله الحال : من أين يأتي شويراي بجؤلاء الحكام ؟

ولعل أن يقوم جصة بقتل جديد ذهب إلى الشيخ الباطلي ليتزعم منه الرضا عما فعله من قبل . وجاءه رد الشيخ صرخاً : أقتل الجليل خير من القول الجليل . أو ولما له كذلك . وكل على قدر همه . ووسمت همه جصة الجديد - أو

فإذا استعينا قصة صمنان الحمال التي لم تسرح من ألف ليلة وليلة سوى جرها . فإننا نجد أن قصة جمصة البطي قد استوحيت قصة بعها هي قصة الصيد والطيرت.^(١١) الذي ظل عيسوا في القمم ومطروشا في البحر منذ أيام سيدنا سليمان . فلنكتا القصص عثر الصياد على كوك غامضة في شياكة . ولا ألق بها بعيداً . فالتجرت حدة ذاتها كثيراً بزمته الطيرت . ولكن قصة عجب مخلوط لا تلبث أن تتسلع بعد ذلك عن قصة ألف ليلة وليلة لتفسير نحو الغلاف . ملحمة مع القصص الأخرى . في حين تستمر قصة ألف ليلة وليلة بوصفها مغامرة في حد ذاتها منسجمة مع الحكايات الأخرى في الوقت نفسه في كونها تصور البطل الطقوسي الذي يخوض صراعاً بين الدين والدنيوي . أو بين العالم الجلي والعالم المرفى ويغزو في النهاية في الغالب . بالمكسب المادي إن كل حكاية في ألف ليلة وليلة تعيش في الإطار النسي للحياة البشعة . ولكننا نعيش في الوقت نفسه في الإطار الكوني الكل . ولهذا فإن لنا قصة فيها تصور حدنا لا يحدث للمرة الأولى أو الأخيرة . بل هو حدث كان ينبغي من قبل . ويظل ينظر من يحكيه على الدوام . ونتيجة تراكم الأحداث وتزورها في ألف ليلة وليلة . كان المجال رحياً للاختيار . ولكنه في الوقت نفسه كان اختياراً رقيقاً وعسكاً . لأنه إذا فقد وظيفته في خدمة بناء القصة ومغلقها فإنه يكون عالة على القصر . كما أنه يؤدي إلى تفتيت الفكرة .

ومن هذا المنطلق نجد عجب مخلوط أن تتداخل بين قصة الصيد والطيرت وقصة سيد الله البحري وعبد الله البحري .^(١٢) على سبيل المثال . يمكن أن نجزم بناء هذه فكرتها . ذلك أن عبد الله البحري يمكن أن يكون تحولاً لشخصية السيد البحري الذي طارح عالم البرزخا من وجهة فيه . مغلفاً للقاء في عالم البحر . ولكنه كان مكلفاً بمرافقة أحوال البرصوفاً به أن يظهر لبعض الشخص في الوقت المناسب . ولهذا ظهر جمصة البطي . أو سيد الله الحمال . أو عبد الله البحري . ليشهد من القفل في الصفحة الأخيرة .

والى هنا ينتهي دور الطيرتين . خبيرين ستجام ولقاهم بعد أن علفا ورواهما جمصة البطي . الحلي الميت . وبعد أن تأكما من أنه لن يستطع أن يفلت من أذاء الرسالة . وعندما يتيسر دور الطيرتين الجحيرين . يصعب الطريق مجدداً للطيرتين الشقية التي مهمتها البقاء في ألف ليلة وليلة . في بين الإنسان . ولكن البعث في روابيته ليس مقصوداً في ذاته . بل كان نتيجة من أنه يعود فيلتصم مع مهمة الطيرتين الجحيرين . أو مع مهمة جمصة البطي .

لقد حدث أن تهدد الروم مملكة شهريار . واسمعه شهريار فله الحرب بكل ما أوتي من قوة وعتاد . وتنبأ الطبيب عبد القادر المهدي . الذي كان ملازماً للشيوخ الباطني . بانتصار جيش السلطان . ولكنه تبأ كذلك . بأن البومة ستقفل في بيت المال .

ولم يكن غريباً أن يكون أول من يرف إلى الانتصار هو كرم الأصل . صاحب الملايين . وما كان كرم هذا يسعد بتأ الانتصار حتى حذجه حاكم اخي بنظرة طويلاً ثم قال له : « ديت المال تكلف فوق خاتفه . » وانقض صدر كرم الأصل . لأنه عرف مغزى هذا الكلام . وهو أن السلطان سيخضع بشرق إهانة السلطان ثلاثين من الف الف الف . ولكن كرم الأصل لا يريد أن ينفق دون أن يأخذ . وقد كان مرغاً بعب « ديازاد » . أخت شهرياد . ولذلك اختفها فرصة لطلب يد ديازاد من السلطان شهريار .

ولكن ديازاد كان قد حدث لها مع نور الدين . بالغ العطور البسيط . ما حدث غاماً مع باقر ونور الدين في ألف ليلة وليلة .^(١٣) فقد وقع بصر الطيرت العابت « مسطوط » على خيزارد وهي نائمة فيرو جهانها . وفي الوقت نفسه اثبتت الطيرت العابت « زوباحة » . صليخة مسخوطة . عيال نور الدين . فحصل كل منها صاحبه . وصمما بينهما في سرير واعد في أثناء الليل . وتم بذلك الزواج بين ديازاد ونور الدين . ثم عادوا وسمل كل طيرت صاحبه إلى مصحبه الأصل . فلما ألقا الخطف كل منها صاحبه الذي كان قد طبع اسمه وطمنت صورت في قلبه .

ولا أصر شهريار على زواج ديازاد من كرم الأصل . رأت ديازاد . حلا للموقف المتأزم . أن تهرب من القصر ليلة الأعداد ثلثاها من كرم الأصل . أما نور الدين فقد ظل مشغل الرغبة في جبينه المجهولة . وكان عبد الله الحمال قد أطلق سراحه من مستقل الجانين إلى أمر غيب وسعه إلى حصول تاجر لموادات بإطلاق سراحه . ومضى عبد الله الحمال ليحشى عند الشاطئ المجهري بعد أن أصبح . بلا هوية ولا اسم . وقد علمه بالأشجان والتزوج إلى الفتوى . وأصبح يعرف منذ ذلك الحين بالجنون .

وفات يوم كانت نور الدين قدماه إلى حيث يجلس الجحون . فباح له بعشقه . ولكنه لم يسع منه سوى كلمات غامضة لم تفت غليله . وكأنما كان عبد الله الحمال قد تحول إلى صورة الشيخ عبد الله البليخي . الذي لا يصبر عنه إلا كلمات لا يلمحها إلا العارفون . فتركه نور الدين ورحل لشأنه . وما لبث ديازاد أن اعتدت إليه كذلك بعد أن هربت من القصر . وأعلنت تبه شكواها . فلما جاءه بأن شركها كان كان وقت قصير عنده . ولال لها في حاية الحمار . إذجى إلى نور الدين ودعى الصجر بيلغ .

وفي الصباح انطلقت ديازاد نور الدين أمام ذكاته (حدث هذا كذلك في قصة بلور ونور الدين في ألف ليلة وليلة) . والتقى الحبيان . وأصر نور الدين على أن يأخذها إلى السلطان لطلب منه يد .

وكانت يراود التغيير قد بدأت تظهر على شهريار إلى ما كان يحدث في سلطنته من أمور غريبة . رأية هذا التغيير بدأ يخرج متكرراً مع وزيره ليشهد أحوال الرعية . وقد لبى ذات يوم نور الدين وهو هائم على وجهه . قبل أن يفلق بديازاد (حدث هذا كذلك في ألف ليلة وليلة) . وانطلق نور الدين يمكن للرجل في ألف ليلة وحمله سلمه الغرب . وانسبر السلطان بما سمعه . وعاد إلى شهرياد ليقر لها : « رأيت أسس صاعدت في الجوال حكاية كأنها إحدى ديازاد شهرياد . فقلت باسمه ورم كوتبا الدين . تكرار الحكايات آية صاعدت ما مولاي . ثم قال لها : « الحق أني في حركة دائبة لا تتوقف ولا يبدأ القلب . يتنازعني يماض النهار ولامم الليل . »

ثم كانت الثانية للتغيير الذي اعزى شهريار . أن وافق على زواج ديازاد من نور الدين . عندما دخل عليه نور الدين القصر وورفته ديازاد . وأقبل زواجها من كرم الأصل .

أما كرم الأصل . صاحب الملايين . فقد وجد بعد ذلك مغزلاً . وأخذ الناس يرددون أن الجحون قد فقه .

— 8 —

ولكن البعث استشرى في السلطنة . وظهرت شخصية « عجر » الخلاق . الذي كانت مهمته تقضي الأمير واستخدمها وسيلة للابتزاز . وأمرى عجر الخلاق . وقربه الزاد من أكابر الناس في السلطنة . قال لنفسه : « إن عليه أن يوق علاقته بكبير الشرطة يورسي الأرميل . ائفاد إلى غدر في المستقبل . وعليه لبدأ أن يتصم بمحاكم الحلي وكأنهم سره كما يفعل الأثرياء . وفي ذلك ما فيه من العزة والأمان . » ولهذا فقد مكته فرازه من أن يشترك الكبار بإليهم الحمار . وأصبح مشهوراً بأنه عظمهم من كل مأزق .

قال ذات يوم لأحد كبار السلطنة : « بفسل الله سيصير عجر من الأحياء . ويشمر أمواله من أمثال الملم مسلول . وبذلك يصير أملاً لتطبيق أحلامه الحقيقية . فلما سأله الرجل الكبير من أسلامه الحقيقية قال له : « وأن أطلب شرف القرب منك في يد أحكم المصونة . » وذعر الذي من وقاسته . ولكن صبرته لقال : « ولا تتعزى باستقاراك إلا حق لك في ذلك . كنا من صلب آدم . ولا يفرق بيننا فيما معنى إلا الكلال . ولا فرق اليوم بيننا . »

ولكن التحول الحزني الذي اعزى شهريار وجهه مبتاً بين يماض النهار وسواد

الأخير عن معكته في البحر . « وهل أبعدت حركتك ؟ » فقال الجيوتن : « أراهم يصلون وقد ملأ الحياء قلوبهم . وقد سبوا شعبك الإنسان » .

وكان شهریار عودتها فيها حدث . وشمل هذا الموقف تفكيره . وقد عبر عن هذا الإحساس الوزير وهو ماضٍ في جوفته قائلا : « غربي هوانتي متلاحقة . ولكنك دائر الرأس في مقام الحيرة . » ولما زاده اعطربا وبهله ، أن الجيوتن بدأ يصير في كل مكان . كذلك كانت للشبح الخيالي معارضة عن علاء الدين أي الشامتات أنفست مصعب شهریار .

ذلك أن الشبح البهني رأى في علاء الدين أي الشامتات ، ثمرة طيبة . فراه في كفه . وتزايد حب الشبح لعلاء الدين ، ولما شاء أن يزوجه ابنته ، « زبيدة » . ولكن « حطيم بلاطه » ، ابن رئيس الشرطة « دويش عمران » ، كان يجب كذلك . ابنة الشبح ويصر على الزواج منها . ورفض الشبح في إصرار أن يزوج ابنته من حطيم بلاطه . وأتم زواجه من علاء الدين . لما كان من رئيس الشرطة وابنة إلا أن دبرا مكيدة لتفصل بين علاء الدين ، فسرق ابنة جورة من دار الأمراء وأعطاهما في بيت الشبح . فلما تهدد الحليفة والده رئيس الشرطة . أسرع حطيم بلاطه وبلغ من السلوك . ودور البحث في بيت الشبح وعثر على الجورة فيه . وحرم علاء الدين وحكم عليه بالقتل .

وساد الخون بين جماعة القهقي . ونكح الخونس ياس مير . فقرر نفر من الجماعة . من القطار والقطعة . أن يتركوا الخي إلى مكان ناه مجهور . حيث يقيمون دولة العدل التي أصبحوا يسمونها .

وبما كان شهریار وندنان ورئيس الشرطة يتجولون في الليل كمادهم . إذ ييم يصلون إلى هذه المملكة الجديدة التالية . فوجدوا الناس بأكلون ويشربون . فافترطوا فيهم . « أكلون ويشربون معهم . ولا فرق الجميع من الأكل والشرب . قام سلطان المملكة الجديدة . وهو « إبراهيم السقاء » . وذهب المحكمة التي عرفت فيها قضية علاء الدين أي الشامتات . وسمع شهریار الحليفة يذنه . وارتدت المحكمة بإصدار حكمها على رئيس الشرطة وابنة رئيس الخي . وبإزالة علاء الدين الذي كان قد قتل . ومع ذلك في يتألك شهریار نفسه . فذهب وأصلع عين القناع . فزهد الجميع غرورا . وسأل شهریار إبراهيم السقاء عما فعله في هذا الفعل فقال : « وقع اعتباري على تلك الجزيرة للمهجورة . ورجعت نفسي سلطانا . واعتبرت من الخلق الجبايع الموزاة والقادة ورجال للملكة ... ولا كانت المأزعة التي أطلكت علاء الدين لنح علينا . كنا نعد كل ليلة محكمة بأحد فيها العدل عراء . بعد أن عز عليه ذلك في الدنيا » .

وقال شهریار بعد أن رحل - « وزيره دندنان : « لا أصلي عندك أنني أصبحت بالحكم أيضا » . فلما عاد إلى ملكته خلق حكم المملكة الزوجية على الظالمين قتل حطيم بلاطه وبأناه . وعزل الجيش . وصادرو أملاك الجيش الآخر .

ولئن هنا نستطيع أن نقول إن المجموعة الثانية من ليالٍ غيب عطر . التي تناولت فيها الشياطين الشريرة العالمة عن الشياطين الخيرة من أجل الكشف عن الحقيقة . قد انتهت . فمسحة الطريق للشياطين العالمة لكي تؤدي دورها وحدها . وكانت المجموعة الأولى من الليال قد انتهت بملغرات صمتان الجبال وجمعة البلي .

وإذا كان يجب عطر في يستغل في هذا الجزء من حكاية « أنيس المجلس والوزيرين » . في ألفت ليلة ^(٧) سوى جزئية جبال المرأة وتاهلت الرجال طيبا . بالإضافة إلى التماس بعض الأسماء مثل « سليمان الزيني » و« زين بن ساري » و« الفضل بن خلدان » . فإنه قد استغل أكثر من جزئية في قصة علاء الدين أي الشامتات . فلو ولد علاء الدين أبو الشامتات لافترى بعد فترة طويلة من علم الإنجيل . ولقد قلب الآين بعد العلم لأنه ولد وبشامت في جسمه . ربما دلت الشامتات عند الكتاب على علامات الخير . ثم إن علاء الدين أي الشامتات تزوج في قصة « ألفت ليلة » في بادئ الأمر بأزوجة تدعى « زبيدة » . وهو اسم ابنة

الليل . بدأ يتعكس على الآخرين . ولماذا فإن عمر الحلاق ، الذي استقر من معين الشبح البهني . شأنه شأن أي رجل آخر في السلطة . « ما يكن ينظر من المراجعة لنفسه . فكان يقول مبرأ لنفسه أماله الخيرة . « ما ذنبه وقد أعطاه الله حظ القراء وشهوات الأغنياء » . وكثيرا ما كان يصعد . أمام صميره . بأن يكفر عن ذنوبه بأخيه والصلة والفدية . ولم يستطع السلطان شهریار أن يتخاضع عن أفعال عبر بعد أن انتشرت أخبارها في جميع القهي . ولما قد قدسه شهریار إلى المحكمة . ولكن نفسه التي كانت قد أصبحت غيل إلى الطور . دنته إلى أن يكتل عصفارة أمواله .

وقال « دندنان » لابنته شهرزاد . بعد أن أطلق السلطان سراح عبر : « لقد نذر السلطان ونكحك صم شخص جديد مليء بالظفر والعدل » . فالتفت شهرزاد : « ما زال جانب منه غير مأمو . وما زالت يداه ملتزمتين بدماء الأبرياء » .

وإزاد شهریار نفورا . إذ بدأت أقوال الجيوتن التي كان يظف بها في وجه كل إنسان يلقاه . على أساس أنه جيوتن . تنقل إلى صميره .

قال شهریار ربما وزيره دندنان وهو متأرجع بين القهي والخاسر . وبين الإحساس المطلق بالفردية والليل إلى الزمزم خس الجماعة . متحميا المذهب النسبي نفسه ولشعبه . قال له : « إذا نادت الزعة نام البحر والشر . الجميع مشغوفون بالسعادة . ولكنكيا كالقمر المحجوب وراء سحب الشتاء . فإذا وفق حاكم الخي العديد سليمان الزيني . تساقطت قطرات من السماء . مطهرة الخمر من بعض ما يتشر به من الخمار » . وعند ذلك زرد دندنان قائلا : « سيكون ذلك بفضل الله تعالى ومولانا السلطان وحكمته » . فقال شهریار بعد تفكير : « لكن القصة يجب أن تبقى ضمن وسائل السلطان » . وعند ذلك فكر دندنان بدوره ثم قال في صلو : « المحكمة . لا القصة » . هي ما يقصد مولاي . فلهذا السلطان ضمكت مرفت صمت الليل وقال : « ما أنت إلا متنافي باخندان . ماذا قال الجيوتن ؟ قال إن الرأي إذا صلح صلح الجسم كله . فالصلاح والفساد يملكان من أصل . صموني بيرة لأنكون إلى المجانين . ولكنه عرف سر القضية . كيف نباله ذلك ؟ لعله حقا من رجال الغيب » .

وبعد الاطمئنان يسرب إلى ناس ستاجم وللقام إثر ما اعتري السلطان من تغير . كان ستاجم للقطام : « الأرض شرق بنور رجا . وهو الذي يتطلع ليل نهار جسمه البلي ونور الدين العاشق . في عبر الخلاق اسفر في ذكاه وناب عن تطاعنه . أما شهریار السباح فمة نبهة عدى تقصم عليه حيكه الملى بالملم المسفوك » .

إن نبهة المسكون بدأت ترشح في حذر على السلطة . ولكن ما زال يياض النهار وسواد الليل عطفين في نفس شهریار بقدر اعتلال ليل ونهار جمعة البلي . وإذا كان الشبح الخيالي لم يعد يأخذ به . وإذا كان السندباد ما زال خطيا بعيداً في عالم البحار . ولما بد الأحداث أن تتصاعد متيرة العواصف .

٦ -

وتعمل الطيرتان العالمان من المذهب النسبي الذي اعتري السلطة . وأراد أن ينجرا هذا الجبر الساكن . ومن لاذ به . يدعوى الإيمان والظفر . فسحرت العنصرية زبانية نفسها أبراء رافعة الجبال من نساء ألفت ليلة . هي أنيس المجلس التي أنفلس من أهلها عشيقها نور الدين . ^(٨) كما سحر مسخروط نفسه عيدا . ما . وعرف الرجال الكبار طريقهم إلى المرأة . وسادوا كل منعم أن يغني عن الآخر غير معرفه بها . ولكن الطرفين أحكما الخطا بحيث استطاعا أن يجعما في مساحتها كل الرجال في وقت واحد . وذلك بأن ضيا لهم جميعا مواعيد متتالية . ثم دخل إليهما الجيوتن عسلة . وما إن رآته المرأة حتى تحولت في واليه إلى وصان واضعي . أما الجيوتن فقد نظر إلى الرجال المترازين وقال لهم : « دن أعينكم من الطعاب . ولكني أجبت لكم عطايا بطعكم ولا يهر البهاد . ثم فتح لهم الأبواب . فانظروا حلة عراة في ظلمة الليل . ولما الجيوتن عبد الله البحري لسأله

بعيد ، وأما الشيخ البليهي فهو القوة الدينية كلها ، ولهذا تحول الطبريتان إلى رجل قدير هو معروف الإسكافي . وهذه معروف الإسكافي شهيرة في أدب ليلة وليلة . إنها قصة الرجل الطغري الذي كانت زوجته تطرده كل يوم من البيت لأنه لا يلي رغبتها إلى تحقيق قدرته لثاقبة دون تعطلها . ثم عثر على خاتم سليمان ، وكان له معه قصص مثيرة ومغامرات رائعة . ولكن معروف الإسكافي - منذ نجيب عظمو - لم يستعمل مكانه السحري إلا لبث الربيع في قلوب الأشرار من الكبار . وهو بعد تشكيلا جديدا لقوة جمعية البليهي . فكان كان جمعية البليهي يتصل في الجنون ويطلق بالحقيقة في وجه الرجال . كذلك كان معروف الإسكافي يستند على قوة الخاتم السحري لإرواجه من يداه بالحقيقة السافرة بكل جرأة . قال له هجر الحلال الذي كان يشاركه سماعته باستغلال الخاتم السحري : « لا تبال بأحد فإنيك أقوى رجل في الدنيا ، والناس الآن بين اثنين ، من ينشئ فولك حراماً على جيوته . ومن يروجها رحمة بفسطه » . واستدعاه حاكم أبي ذات يوم لياسومه على الخاتم السحري وقال له : « رأيت وإخراجه أن من واجبت أن تتناول الرأي منك . الله يرفع من يداه ويغشيه من يداه ، ولكننا مظلون بعباده في جميع الأحوال . فقال معروف بجرأة : « ما أجدر أن تروجه لخطاب نفسك وإخراجه » . ففتح وجه الحاكم ، وغالط نفسه وقال له مدافعاً عن نفسه : « وحالاً فقد ترويتا السلطة في أعقاب مجاور مرة ، ولكننا ملتزمون بالشرعية منذ ولينا » . فقال معروف الإسكافي ينس الجراءة : « فليمره بالحكمة » .

واستدعاه السلطان شهريار كذلك ليحرف سر الخاتم السحري ، وقال له ، مستكثبا واستغلا التهمة الدينية التي ما زال يعتقد أنها تفعل فعل السحر في قلوب الفقراء : « إنك ملزم بالخاتم في يد المؤمن عبادة » .

قد تسببت علوية الشيخ البليهي الذي تعلمه عليه كل فرد في أبي ، إلى معروف الإسكافي . كما تسببت إلى جمعية وصندان لفاضل من قبل . ولكن معروف الإسكافي بعد - حتى الآن - أعظمهم جميعاً ، إذ إن خادم الخاتم السحري في رصده أن يقتل له أي مطلب مها عسر . ولهذا ظن رجال السلطة أن إفساد معروف الإسكافي نجيب الدين يمكن أن يسكره ، ولكن معروف ظل يظف وجريته .

ولما كان معروف الإسكافي يتم بطلبه التهمة الباطلة ، بخاصة بعد أن أصبح الجميع ينفذون عليه أمراء شره ، فداه الطبريت الشرير ليحكر عليه صلواته . وقال له في هذه : « قلل عبد الله البليهي والمجنون ، وذاكر الشرط الذي سلف فيه لفاضل صندان ، تذكر ما في صندان الجاني وجمعة البليهي . قال بصره على أن يستغللك بالله أن تعطين من مطلقك . فقال الآخر سائراً : ليس أسهل على من أفتح الحكام باختيارك . إنهم لا يأمرون جانيك ، ويصنرون حلاكك ليصنروا من استغلك الهلوك لهم » .

وولس معروف الإسكافي - في لحظة - أن يلي مطلب الطبريت ، وولس الخاتم السحري ، واستند لاستغلال مصيره في المشقة .

ولكن جمهوره للمقي لم يرضوا بالحكم في هذه المرة ، وخرجوا من بكرة أبيهم ليصنروا في صرير واحد . واجتاحت القنطرة الشوارع ، وتغلقت شوارع الخوف ، ولم يستطع أن يسمع أخيه من الخلف ، فأصدر أمره متعللاً الجماهير بالظن من معروف وقلبه ولايته أبي .

وأصيب الوزير دلدان بصدفة بلغت حد الصدمة وهو يستمع للأمر السلطاني الجديد ، وقال للسلطان في هذه : « ألا ترى أن مولاي أن حكم أبي أصبح يده ثقل لا حيرة لهم » . فقال ينس المنفرد : « دعنا تقدم على تجربة جديدة » . وسأل شهريار : « معروف » . وما من سيادة فقال له المعروف بلغة الحكاء : « هشت عسري يا مولاي أصبلت التمل من استغر الإصلاح في عني » .

وأصدر معروف الإسكافي حاكم أبي الجديد أمراً بفتح نور الدين كاتما

الشيخ البليهي ، التي تروجت من علاه اثنين في ليالي نجيب عظمو . أما الجزوية الكبيرة ، التي وجدها الكاتب تصلح لروايته من قصة ألف ليلة وليلة فهي قصة حظيم بظافة مع علاه اثنين أبي الضاميات ؛ فقد حدث أن علاه اثنين الذي عنه الخليفة شاهنشاير الجبار . لفتينه وعار شائته ، كان يفتح عن جزوية جميلة ليشتري . وفي الوقت نفسه خرج الأمير وعاله ، والد حظيم بظافة . ليشتري لابنه جزاية ، لأنه ، كما قال لأمه ، « فليح للتلف ، كربة الرافعة ، دنس ، وحشة . لا تقبله واحدة من النساء » . فتناشس حظيم بظافة مع علاه اثنين على جزاية بعينها ، ولكن الوزير المكلف بأمر السلطان بشره الجزاية لعلاه اثنين حسم المواقف واستأذنها له .

وعندما مرض حظيم بظافة من شدة العشق . حيرت امرأة عجوز مع أم حظيم بظافة عسلة لقاتل علاه اثنين حتى يتلو وجه الجزاية لحظيم بظافة . فكلت أبي الذي كان قد خرج من السجن قو به بسرعة أنشأ ثقب من بيت السلطان وإخراجه في بيت علاه اثنين . فلما تفقد السلطان هذه الأشياء ولم يجدوا كانت ليامته وتهدد رئيس الشرطة . وعند ذلك تطوع حظيم بظافة بالبحث عن السارق . واكتشفت الأشياء المسروقة عند علاه اثنين . وهناك أمر بالقبض على علاه اثنين وشلته .

وإلى ما تعلق الحكيمات . حكاية نجيب عظمو وحكاية القبايل ، ثم تسير كل منها بعد ذلك في طريقها . أما علاه اثنين في الليالي التي بقت ، بل استمرت الأحداث معه في تصاعد وأما علاه اثنين عند نجيب عظمو فقد قل ، لأن قلته يزدى دوراً في أحداث القصة .

٧ -

لقد أدى قل الأشرار على يد صندان الجاني وجمعة البليهي بتأثير الطبريتين الآخرين إلى حدوث بلغة اعطفت فيها الجاني بالتالي ، واعطفت فيها أميرات الناس بأشراهم . ولكن هذه الأحداث لم تحرم الناس من ولادة وهي جديد ، وإن كان مازال رعباً مهيماً . ولهذا لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك لكي تحسم الأمور . إما إلى الخير أو إلى الشر .

وكان الطبريتان الشريران صخوريط وزوجهاة مازالا في قبة قوتها وسرعة حركتها . فأراد أن يركزا جهدهما في سبل الخير المنظر . المثل في فاضل صندان وفي المجنون والشيخ البليهي . ومن ثم . فقد ذهبا إلى فاضل صندان وبتناه طافية الإخلاء وقال له : « إصبل (يا) أي شيء ، إلا ما يليه عليك صميرته ، هذا هو الشرط . وكانت تجربة مثيرة بالنسبة لصندان ، إذ وجد أن طافية الإخلاء تكفل له أولاً الرزق المربوح عندما كان يأخذ ما يشاء دون أن يراه أحد . ثم وجدنا لمة مسألة عندما يريد البحث بالرجال وهم جالسون في المقهى ، فيسكب مشروبات وينصب بأسد الجاني للعب . ثم يندب وهو يرى المخرج والرجل يسودان ، والرجال تتناقل ، لأن كلا منهم يهتم الآخر بده العمل السخيف أو ذاك . ولكن للسؤال لم تفل بفضل عند هذا أخذ ، إذ سرعان ما تطور الأمر من السرعة إلى القبط ثم إلى الجبرية ، وسقط لفاضل صندان في الحماوية .

ولكن لفاضل صندان كان يستحسن بفضله لفاضل التقدم . ولا رأى الرجال الأبرار يسافرون إلى السجن عبراره ، اتفاق ذات يوم فرأى صخوريط أمامه يتهدد فقال له : « إنك عا ! » وضع الطافية وزواها في وجهه . فلما قال له الطبريت : « سوف نندم حيث لا يتبع ندم » ، أجابه قاتلاً : « إلى أقوى منك » .

وقيد لفاضل صندان إلى الحاكمة ، وحكم عليه بالقتل ، ولكنه علف وزواه تلك القوة التي جاهر الطبريت بها ، ففضال إلى ما تخلف عن الأحداث السابقة من رصيد إيجال .

ولكن مازال مركز القوة متعللاً في المجنون والشيخ البليهي ، ولا قبل للطبريتين الشقيين بها . أما المجنون فهو يرى بطلب القوى الشيطانية التي تفككه منذ زمن

للسر ، والمجنون كبيراً للشرطة ، باسم جليلد هو عبد الله العاللي .

وأصبح الجرح ، بعد ذلك ، مهدداً لظهور الاستبداد والشيخ البلي .

— ٨ —

وفرجية وواد لثقي شخص غريب يدخل عليهم ويحسب ، وما ليلا أن أدركوا أنه الاستبداد الذي كان أول من أهدرك يسميته أن لا مكان له في عالم الجرح ، مادام أجلي كما هو ، بمكانه وأنا ، وما بل طفي الأبرياء مكانا لإخراج شخصيات الغضب ، فهجرة إلى حيث يمكنه أن يلقي ما يصلح للمستقبل ، وأن بين الناس الآخرين من بعد . ولا استطيع المكان سأل جماعة لثقي عن أحوال أجلي والثاس طوال السنين الضخمة التي كان فيها غالبا ، فقال أحدهم : « مات كثيرون فشيوا موتا ، وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . حيث من الأمل قوم وارتفع من الفقر قوم . أقرى أناس بعد جرح ، وولد آخرون بعد جرح . ولد على مدينتنا عدد من أعيان الجرح وأشرارهم . وآخر أمبارنا أن ولد حينا معروف الإسهال » .

وسعد الاستبداد بهالة الحديث ، وأدرك أن معارفه التي تعود لتضع مع معارفه البحر . وكان أول من رغب في زيادته بعد عودته الشيخ البلي ، فالفرقة يريد أن تلتصم مع الدين . وقال للشيخ : « لعلنا رغب في صمغ معارفنا بامولاي . فقال الشيخ باسم : ليس البلم بكثرة الرواية ، إنما العلم من اتبع العلم واسمعه » .

ولما أتى الاستبداد . بعد ذلك . بالسلطان شهریار . لا يمكن له معارفه . بل ليسمع ما تعلمه . حتى يكون له تعلمه فائدة محققة كما قال له الشيخ . وقال له شهریار : « إلى مصع إليك يا استبداد » . فالتحق الاستبداد بمكي للسلطان ما تعلمه لاما وأه . فقد أصبح شيئا هو أشبه ما يكون بوحيايا ست . هي علامة تجريرة الست التي كانت من أجل لفرفة . ولذلك بعد رحلته الأولى التي كانت من أجل استعادة اللوة الضائعة . وكان يقرن كل وصية بقرط الملك بالخدمة التي اسمع منها تلك الوصية . قال له : « تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن الإنسان قد يتخذ يومهم فيلته حقيقة . وأنه لا مجال له إلا إذا ألقا فوق أرضه صلبة ... » .

و« تعلمت أيضا يا مولاي أن الترم لا يجوز إذا وجهت الرقطة . وأنه لا يأمن مع الحياة ... » . و« تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غلاء عند الاحتفال ومهلكة عند التهم . ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه ... » .

و« تعلمت أيضا يا مولاي أن الإهزاء على التخاذل اليالية سخط ومهلكة ... » . و« تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة الروح . وأن الجنة نفسها لا تنفي عن الإنسان شيئا إذا حصر حريته ... » .

و« تعلمت بامولاي أن الإنسان : قد تلاح له معجزة من المعجزات . ولكن لا يمكن أن يجارها ويستعمل بها . وإنما عليه أن يظل عليا مستهديا بنور من الله بيلم . قلبه ... » .

وكان في وصول الاستبداد ، واتصاله بالشيخ البلي بداية لاختطاف شهریار إذ لم يعد للأضي الخسلط والحاضر الكتاب مكان في حياة الصديق . وأُقيمت على أذنيه أصوات المأضي فصحت أذان الحقيقة ، صاف النصر ، زجيرة الغضب ، أنات العبداء ، هدير المؤمنين ، غناء المؤمنين ، تقدمات اسمع من فوق المناير . ولأول مرة كان شهریار حكيما عندما اعترف بأنه لا يصلح للحاضر أو المستقبل ، وأقر أن يجتزل الحياة ، وصرح لشهزاد بذلك . وسأولت شهزاد أن تخفف عنه فقال لها : « لا تحاول عداي يا شهزاد ... الحق إن جسمك قليل وقلبك نافر » .

واتابت شهریار حالة من الخوفة : فهو تارة يقولهم أنه يعيش حياة الجنة إثر اعتزال الحياة وعلاصه من التعاقب التي أطلقها نفسه وخلصه . وتارة أخرى يجد

الجنة تطلقه إلى الجحيم ، حيث يرى الكائنات من رجالة القدامى يهرون رؤسهم في الصخر حتى ترتفع دما . ولم يستطع أن يعود بجسه إلى الجنة مرة أخرى ، بل شارك رجالة عليهم ، فأخذ يقرب بلبسته على الصخرة حتى نضمت دما .

وأبصره رجل الشرطة الجديد عبد الله العاللي ، وهو يجلس فقيرا متروكا في ركن مظلم ضال : « أليس لك مأوى ؟ » فرد قائلا : « كلا » . فذكره بكلمات من حكمة . وتركه وشأنه ، وذهب صوب المدينة .

— ٩ —

لقد دارت ليل ليبي عطرول في حلقة دائرية كما فعلت ليل ألف ليلة وليلة . فلي كلا المعلمين بدأ الليالي بمسكة شهریار ونسبي بمسكة شهریار . ولي كتبها يكون ماضي شهریار هو البائع وراء الحكايات المعجبة والأخبار الغريبة . ثم يكون الحكايات نفسها دائما لتحويل شهریار إلى ضده . ولكن شتان بين الضدين ، فمن الحكايات شهزاد المرفقة في الحيايل وإن استطاعت أن تتناسى شهریار بعد أن انصتت غشبه . فإنها لم تسلبه سلطانه ، فقد ظل شهریار الملك في بداية الليالي هو نفسه شهریار الملك في نهاية الليالي .

أما شهریار ليبي عطرول فقد عاش تجارب الليالي مزينة ، مرة في الحيايل ومرة أخرى في الواقع . أما حكايات الحيايل فقد أنهت من أقال بيده . وطرق سمعه وهو مصبح . ولكن عندما فاضت حكايات الواقع في يده فقد في بداية الأمر أنه لم يبدأ صحتها بيده . فلما شاء أن يبريها بأسلوبه القديم أصبحت الحكايات سلاحا ضده . فلما حاول أن يبري أسلوبه دون أن يتغير جوهره . كانت قوة الحكايات قد أصبحت أسيرة . وظلت قوتها تزياد . حتى حوكت من سلطان جبار لي عبد لغير .

وبهذا يكون ليبي عطرول قد أمكن به نهاية في إطار بناء ليل ألف ليلة وليلة من ناحية . كما أمكن به تحقيقه في نطاق المعز الذي يريد أن يوصله للآخر من ناحية أخرى . والمعز الذي يريد أن يوصله للكتاب إلى القارئ هو مزيج من الواقع والخيال .

أما الواقع فهو ما حكى للاستبداد بعد عودته . عندما سأل الناس عن أحوال أجلي طوال السنين العشر التي كان فيها غالبا . فليل له : « مات كثيرون فشيوا موتا . وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . حيث من الأمل قوم . وارتفع من الفقر قوم . أقرى أناس بعد جرح وولد آخرون بعد جرح . ولد على مدينتنا عدد من أعيان الجرح وأشرارهم ... » .

وقد اختلفت ليل ليبي عطرول تصوري هذه الأحوال . مستعينة بكل ما يصلح فلذا افترض من ليل ألف ليلة وليلة . بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الواقع كان حقا أغرب من الخيال وأشبه بحكايات الليالي . وليس بعيد أن تكون غرابة هذا الواقع هي التي ذكرت الكتاب بحكايات الليالي . فقرأها أكبر معادل موضوعي للتعبير عن الحكاية .

وقد افترض تصوير الواقع نظام التسلسل الزمني للأحداث ، كما هو عليه في الرواية . على الرغم من استحالة الرواية بشكل نظام القصص المفردة . فليبدأ تسير الأمور على غير هدي في حياتنا الواقعية . وعندما تسير بغير سياسة حكيمة . تبدأ الفوضى تصير لتصل بجرى الأمور الطبيعي . ومع انتشار الفوضى تحدث حوادث قد تبدو في بدايتها عتية وعابرة . ولكنها لا تثبت أن تتطابق وتتطور . حتى إذا لم بعد هناك سبل لقوتها أو ... على الأقل : لا يقاومها عند حد . فإن حبلها جليلا لا بد أن يمتد ليبري تسير الواقع . وهذا التسلسل الطبيعي لعملية نظام الأحداث هو ما عتبه به الرواية .

لقد ارتكبت الجرحيان الأوليان وعرف فاعلها مباشرة . ثم أعلنت الجرائم بتضاعف عددها . وأصبحت يكتسها المدرس ولا يعرف فاعلها . ثم أُضيف إلى هذه الجرائم الكثرة الغاضبة للكتاب على الشهوات والحياة المادية في عتة ودون عتية . وأعيارها أشر الفناء أثر الذبقة الباقية من المصلحين حتى بنام الخير وتكشيف قوة

الجماعة . وكان هذا هو نهاية الخلاف مع الأحداث للطفلة . ثم حدث الحادث الجليل الذي قطع الطريق على هذا الشر المستعطل .

ولكن أحداث الرواية لم تكن تشعروا بل إلى واقع يلح في طلب التبرير من أجل الوصول إلى لئال . ومن هنا دخلت شخصية الشيخ الديني الرواية بوصفها جزءاً أساسياً في بنائها ، والشيخ الديني هو لئال الديني الفعال ، الذي يرى الدين الحق في السلوك والأفعال لا في الأفعال والمواقف ؛ ويرواه في الصدود على الحق لا في المدافاة والكذب ؛ ويرواه في إغلاق باب الراحة وفتح باب الجهد ؛ ويرواه مع العلم والمعرفة وليس مع الجهل والغباء .

وهذا فإن صوت الشيخ ، ظلت أصداؤه يتردد في الرواية ، من أولها إلى آخرها ، محدداً نقاطها وأصابعاً حادة مع توجعات الأحداث الألفية ، وبوذية ، في الوقت نفسه ، لنقاطها أصداؤه صوت شهریار . وكانت كلمات الشيخ تسمع إنما منه مباشرة ، أو من خلال الشخصيات التي كانت تحكي الأسرار عنه ، فتذكره على الترتيب عندما يفرض عليها الواقع أن تحسم أمراً من الأمور . أما هو نفسه أو لئال روحه ، فقد كان يصير مع كل الأحداث ومن وراء الشخص ، بل من وراء الطرفين الآخرين للشيء .

ويتأثر هذه الروح الطيبة المعادلة الفعالة ، وجد الفصحى طريقه إلى شهریار . وقد ظل شهریار يلازم حتى اسمها نالياً للطفلة والمزوجة . ويبدأ صوره النهائية لتعكس البداية وتلتصق معها في بناء كل ، هو جوهر الرسالة التي توصلها لئال بحبيب محفوظ .

ويشارك هذا البناء مع بناء ألف ليلة وليلة الكل في أن التوازن حل محل الاتزان ، كما حل الغياب محل الظلام . ولكن هذا الإطلاق شكل محض ، حيث إن التوازن والغياب هما الناس والمملكة في ألف ليلة وليلة ، في حين أنها ، في ليلة نجيب محفوظ لم يشمل إلا المملكة وحدها بعد خروج السلطان منها .

وجوهر الاختلاف هو ، كما سبق أن ذكرنا ، أن شهریار عاش في ألف ليلة وليلة الحكايات مرة واحدة في الخيال ، في حين أنه ، في ليلة نجيب محفوظ ، عاشها مرتين ، مرة في الخيال ومرة في الواقع . وإذا كانت التناقضات أعمق وأسعدت في عالم الخيال ، فإنها كانت مبهمة بخاصة في عالم الواقع .

• هوامش

- (١) ألف ليلة وليلة - الجزء الرابع من : ٣١٧ ط ١ مكتبة الجمهورية - القاهرة
- (٢) Ferial Ghazoul : The Arabian Night; A Structural analysis, Cairo 1980, p. 112.
- (٣) حكاية السباد مع البزيت ج١ ص : ١٤
- (٤) حكاية عبد الله البرى وعبد الله البحرى ج١ ص : ١٩٨
- (٥) حكاية قر الزمان مع مشوكة ج١ ص : ٢٣٧
- (٦) حكاية الزيزين وأمس الرجيد ج١ ص : ١٢٥
- (٧) حكاية علاء الدين أبي الشامت ج١ ص : ١٤٧

من دراسات العدد القادم :

في ذكرى حافظ وشوقي من : « فصول »

إبراهيم حمادة : مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية

شوقي ضيف : حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية

محمد مصطفى هدارة : البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم : المصادر التراثية في مسرح شوقي

مخاض الثورة الفلسطينية في قصص

غسان كنفاني

القصيرة

« في عين كل رجل - يقتل ظلاً - يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت ... »

(غسان كنفاني ، ص : ٣٥٩)

ارتبطت حياة الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني ارتباطاً وثيقاً بالظروف المسارية التي عاشها شعبه منذ أوائل الثلاثينيات ، فكان من الطبيعي أن يعبر انتاجه الأدبي الفير من هذه الظروف نفسها ، ومن ثم قدر له أن يمسو ويطلق ، ويعيش هذه استشهاده كاتبه ، باختياره ما أهم معالم الأدب الفلسطيني ، شأن كل ابتداء أدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الشعوب ، ويعبر عنها أصقل صير ، وبخاصة في مراحل نشاطها الثوري .

وإذا كانت هذه الحقيقة تصدق على روايات غسان كنفاني ومسرحياته ودراساته الأدبية والسياسية ، وبدرجة أقل على مقالاته الصحفية ، فإننا أصدق ما نذكره بالنسبة إلى قصصه القصيرة التي نشرها في أربع مجموعات . ظهرت فيها بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٨ ، وأعادتها لنشرها في مجلد واحد ، لجنة تكملة غسان كنفاني ، مصداقاً لينا عدد آخر من القصص لم تنضمها أي من المجموعات . - وهو الذي نستخدم عليه في هذه الدراسة .^(١)

فؤاد دوارنة

عضوا في المجلس الأعلى للجنة الشعبية لتحرير فلسطين ، وأصبح الناطق الرسمي باسمها حتى اغتياله الصهيونية الآلة في ٨ يوليو سنة ١٩٧٢ .^(٢)

...

هذا هو مجمل حياة غسان كنفاني ، ومن الواضح أنها تتلسم - كمسألة شعب - إلى أربع مراحل رئيسية :

- ١ - قبل الخروج من فلسطين .
- ٢ - الخروج .
- ٣ - المنفى .
- ٤ - الثورة .

ولا يمكن وضع حدود فاصلة لهذه المراحل الخفيفة ، لأن طبيعة الحياة أهدت من أن تفصل بين مراحلها خطوط حامية . بل الطبيعي أن تتداخل بعض هذه المراحل وتتداخل ، ويملأ بعضها لبعض الآخر بصورة تلقائية . وقد تردد مرحلة إلى أخرى متتابعة عليها ، ثم تعود مرة أخرى إلى المرحلة التالية .. وهكذا .. وهذا أوضح ما يكون في حياة الكاتب الفلسطيني وجنود أفرادها .

فرحلة ما قبل الخروج من فلسطين لم تكل من فترات ، وهناك فلسطينيون لم يغزوا مع من خرجوا ، ولكنهم يعيشون حالة المنفى داخل بلادهم ، أو ما هو أقسى منها في ظل الاحتلال الإسرائيلي وحكمه العسكري العاظم . وما زال فلسطينيون يغزوا كل يوم من بلادهم ، ومن مثاليهم ، فيجسرون في لحظة واحدة

ولد غسان كنفاني في ٩ أبريل سنة ١٩٣٦ بمدينة عكا الفلسطينية ، وعاصر في طفولته مقاومة أهل بلاده لقوات الانتداب البريطانية المتعاطفة مع الصهيونية . ومحاولاتهم المنيعة للقضاء عن أراضيهم ووطنهم . وسمع الكثير من حكايات النضال القوي والجاهي . وحين كبر قرأ تاريخ تلك الفترة ، وكتب دراسة تاريخية عنها .

في مارس سنة ١٩٤٨ قامت المخابرات الصهيونية المسلحة بسلطة من المذابح الوحشية احتلت على إثرها عدداً كبيراً من المدن والقرى الفلسطينية قبل جلاء قوات الانتداب البريطاني من فلسطين ، وقررت على ذلك خروج عدد كبير من الفلسطينيين من بلادهم ووطنهم إلى حياة المنفى والشتات وهجرات اللاجئين .

وكانت عكا من بين المدن التي تعرضت لهذا الهجوم العاظم ، فهاجرت أسرة غسان مع المهاجرين ، فأصبح هو وإخوته - على حد بعيد - من «البروليتاريا» الزلة ، يقرمون بمخيمات الأحياء الشاذة ليعبروا الأسرة ويكتفوا بتعليمهم .

وفي سنة ١٩٥٣ عمل غسان - وهو في السادسة عشرة من عمره ، مدرسو بإحدى مدارس وكالة خوت اللاجئين بأحد الخيمات في سوريا ، وفي سنة ١٩٥٩ هاجر إلى الكويت حيث عمل مدرسو للزعم والألعاب الرياضية ، وبدأ بنشر إنتاجه الأدبي في الصحف والمجلات العربية .

وعاد إلى بيروت سنة ١٩٦٠ حيث عمل بالصحافة ، وولى فيها مسؤوليات قيادية . كما انخرط في صفوف الثورة الفلسطينية ، وقام فيها بدور بارز ، فقد اختير

بين ثلاثة مراحل : الخروج - والتي - والثورة ..

والثورة الفلسطينية القديمة التي تطلعت بين سنوات ١٩٢٤ و ١٩٢٦ و ١٩٢٩ و ١٩٣٦^(١) لم تحمد أبدا . وظلت تتجدد في شكل حيات وتظاهرات وأعمال فدائية مختلفة الأحجام والأبعاد .. و ظهرت سنة ١٩٥٦ بعض الأشكال الحزبية للتنظيم الثوري عبر عمليات فدائية شنت من قطاع غزة . وأعلنت هذه النشاطات مقاييس متزايدة مع بداية السبعينات .: في سنة ١٩٦٤ أنشئت منظمة التحرير الفلسطينية . . وفي سنة ١٩٦٥ تأسس أول تجمع شعبي ذو بيان منظم بحوله وفتح .^(٢)

فكان الثورة الفلسطينية بدأت قبل الخروج من الوطن - وصاحبه - ولله . وظلت قائمة في نفوس الفلسطينيين - ويعيون عنها بمخلف الأشكال - ابتداء من انفراد الفردى - والعصيان الجماعي - والإضراب والتظاهرات - والعمليات الفدائية الصغيرة - التي ظلت تنمو وتزايد حتى أخذت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة ..

والتي يشمل حياة اللاجئين القاسية الذليلة في المخيمات ، فلما قامت تنظيماتهم تحولت هذه المخيمات نفسها إلى معقل للثورة ومراكز لتدريب الفدائيين ، ويشمل للنق - كذلك - حياة المهاجرين الفلسطينيين في مختلف العواصم العربية ، حيث أتبع لهم الاحتكاك عن قرب بالأنظمة السياسية الحاكمة . والتصادم معها أحيانا ، ومن ثم نسوا لثباتها المباشرة وغير المباشرة على خروجهم وتخليهم ، وعجزهم عن استعادة حرياتهم ..

وعالية قصص شسان كشاف التي يضمها الخطب التالي من آثارة الكلمة^(٣) تتألف هذه المراحل الأربع من حياته وحياة الشعب الفلسطيني بغض الزمان والتدخل الذي أوقفه ، وإن كان من الممكن مع ذلك نسبة بعض القصص إلى المرحلة المسيطرة على موضوعها . ونسبة بعضها الآخر إلى مرحلتين أو ثلاث ، على النحو الذي سوف نوضحه في الجدول التالي . بعد أن أعدنا ترتيب القصص وفقا لتاريخ كتابتها . في محاولة للإلمام بأهم خصائصها الموضوعية والفنية . والنظرات التي طرأت عليها في مختلف المراحل .

رقم مسلسل	عنوان القصة	رقم مكان كتابتها	تاريخ كتابتها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفني
١	ورقة من الرملة	٣١٩	دمشق ١٩٥٦	فلسطين	قبل الخروج	الراوى المشارك استرجاع الماضي	
٢	ورقة من غزة	٣٤١	الكويوت ١٩٥٦	فلسطين	للتق	رسالة استرجاع الماضي	
٣	ورقة من الطيبة	٣٢٩	دمشق ١٩٥٧	عم لاجئين	للتق - الثورة	ضمير المتكلم قصة داخل القصة	
٤	إلى أن تعود	٧٩١	دمشق ١٩٥٧ (٧/٢٤)	فلسطين	الخروج	موضوعي	وصف تقليدي
٥	الدمع	٨٠٣	دمشق ١٩٥٧ (٨/١٢)	فلسطين	قبل الخروج - الثورة	موضوعي	وصف تقليدي
٦	درب إلى خائف	٨١٣	دمشق ١٩٥٧ (٩/٩)	فلسطين - الأردن	للتق	موضوعي	وصف تقليدي
٧	شي - لا يذهب	٥٧	دمشق ١٩٥٨	فلسطين	قبل الخروج - للتق	ضمير المتكلم	وصف تقليدي
٨	لؤلؤ في الطريق	١٥٣	الكويوت ١٩٥٨	الكويوت	للتق (البعد العرفي) الراوى المهادي	استرجاع الماضي	
٩	الرجل الذي لم يمت	١٦٥	الكويوت ١٩٥٨	فلسطين	الخروج	موضوعي	استرجاع الماضي
١٠	الألق وراء البوابة	٢٨٩	الكويوت ١٩٥٨	فلسطين - الأردن	للتق	تبار الشعوري	استرجاع الماضي
١١	أرض البرتقال الحزين	٣٦١	الكويوت ١٩٥٨	فلسطين - لبنان	الخروج - للتق	الراوى المشارك	وصف تقليدي
١٢	القميص المسروق	٧٨١	الكويوت ١٩٥٨	عم لاجئين	للتق	تبار الشعور	وصف تقليدي
١٣	البطل في الزنزانة	٢٥٥	الكويوت ١٩٥٨ (٦/٩)	فلسطين - الأردن	للتق (البعد العرفي)	رسالة	قصة داخل القصة
١٤	قرار موجز	٨٣٩	دمشق ١٩٥٨ (٧/٢١)	فلسطين	الثورة	موضوعي	فكرى مجردي
١٥	البرمة في غرفة بعيدة	٤١	الكويوت ١٩٥٩	الكويوت	الخروج - للتق	ضمير المتكلم	استرجاع الماضي
١٦	كلمة على الرصيف	٨١	الكويوت ١٩٥٩	عم لاجئين	للتق	الراوى العلم	تداخل الأزمنة
١٧	قتيل في اللوسل	٣٧٧	الكويوت ١٩٥٩	العراق	للتق (البعد العرفي) الراوى العلم	فكرى مجردي	
١٨	عشرة أمبار فقط	٤٥٩	الكويوت ١٩٥٩	الكويوت	للتق (البعد العرفي) الراوى العلم	وصف تقليدي	
١٩	عليه زواج واحدة	٤٨١	الكويوت ١٩٥٩	عاصمة خليجية	للتق (البعد العرفي) ضمير المتكلم	فكرى مجردي	
٢٠	في جنازتي	٩٩	دمشق ١٩٥٩	عاصمة خليجية	الخروج - للتق	رسالة	استرجاع الماضي
٢١	منتصف أيار	٦٩	الكويوت ١٩٦٠	فلسطين	قبل الخروج - الثورة رسالة متخيلة	استرجاع الماضي	
٢٢	موت سرير رقم ١٢	١٢٥	الكويوت ١٩٦٠	الكويوت	للتق	رسالة	تداخل الأزمنة
٢٣	قلعة العيد	٢٢٥	الكويوت ١٩٦٠	عاصمة خليجية	للتق	الراوى المهادي	فكرى مجردي
٢٤	الفرافير المصلوبة	٢٥٧	الكويوت ١٩٦٠	السعودية	للتق	الراوى المهادي	فكرى مجردي
٢٥	القط	٤٤٧	دمشق ١٩٦٠	عاصمة عربية	لاصلا له بفلسطين موضوعي	فكرى مجردي	
٢٦	سنة نور وطقل	٢٣٥	بيروت ١٩٦٠	قرية عربية	لاصلا له بفلسطين غسيم المتكلم	حكاية شعبية	
٢٧	عطش الأمي	٤٩٥	بيروت ١٩٦٠	قرية عربية	لاصلا له بفلسطين تبار الشعور	مجدول من حداث	
٢٨	المعش	١٨١	بيروت ١٩٦١	الكويوت	للتق	تبار الشعور	فكرى مجردي

رقم مسلسل	عنوان القصة	رقم مكان كتابها	تاريخ كتابها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل اللغوي
٢٩	المجنون	١٨٧	بيروت ١٩٦٦	بجرد	الثنى	ضمير المتكلم	تجريبي حقيق
٣٠	ثلاث دقائق	١٩٧	بيروت ١٩٦٦	بيروت	الثنى	تبار الشعور	وصفي تقليدي
٣١	أكشاف الآخرين	٢١٣	بيروت ١٩٦٦	عاصمة عربية	الثنى	ضمير المتكلم	فكري تجريبي
٣٢	السلاح المرمم	٢٩٩	بيروت ١٩٦٦	فلسطين المحتلة	قبل الخروج	موضوعي	وصفي تقليدي
٣٣	الصقر	٤٢٣	بيروت ١٩٦٦	عاصمة خليجية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العلم	أسطوري رمزي
٣٤	المزلق	٤٦٩	بيروت ١٩٦٦	عاصمة عربية	الثنى	تبار الشعور	تداخل الأثرية
٣٥	لوكتن حصانا	٥٠٩	بيروت ١٩٦٦	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تبار الشعور	بجدول من حدثين
٣٦	نصف العالم	٥٣٣	بيروت ١٩٦٦	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العلم	فكري تجريبي
٣٧	رأس الأسد الجبهي	٥٧١	بيروت ١٩٦٦	فلسطين	الخروج	ضمير المتكلم	وصفي تقليدي
٣٨	الأربعون	١١٣	بيروت ١٩٦٦	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفي تقليدي
٣٩	أبعد من الحدود	٢٧٥	بيروت ١٩٦٧	عجم لاجئين	الثنى	موضوعي	تداخل الأثرية
٤٠	الأخضر والأحمر	٣٥١	بيروت ١٩٦٧	بجرد	الثورة	تبار الشعور	فكري تجريبي
٤١	لا شيء	٣٩٣	بيروت ١٩٦٧	عاصمة عربية	الثورة (البلد المرئي)	تبار الشعور	فكري تجريبي
٤٢	ذراعاه وكفه وأصابعه	٤٤٧	بيروت ١٩٦٧	بجرد	لاصلة له بفلسطين	تبار الشعور	فكري تجريبي
٤٣	الشاطئ	٥٣٥	بيروت ١٩٦٧	بجرد	الثنى (البلد المرئي)	موضوعي	وصفي تقليدي
٤٤	رسالة من مسعود	٥٤٧	بيروت ١٩٦٧	بجرد	لاصلة له بفلسطين	تبار الشعور	وصفي تقليدي
٤٥	جيش	٥٥٧	بيروت ١٩٦٧	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تبار الشعور	وصفي تقليدي
٤٦	يد في القبر	٨٤٩	بيروت ١٩٦٧	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفي تقليدي
٤٧	جدران من الحديد	٤٠٩	بيروت ١٩٦٧	بجرد	لاصلة له بفلسطين	الراوي الهادي	فكري تجريبي
٤٨	كفر النجم	٤٣٧	بيروت ١٩٦٧	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العلم	قصة داخل قصة
٤٩	الروسي	٥٨٩	بيروت ١٩٦٥	فلسطين	الخروج - الثورة	رسالة	تداخل الأثرية
٥٠	د . قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذي وصل إلى صند	٦٤٣	بيروت ١٩٦٥	(شباط) فلسطين المحتلة	الثنى	موضوعي	وصفي تقليدي
٥١	أبو الحسن يقوض على سيارة إنجليزية	٦٦٩	بيروت ١٩٦٥	(آزار) فلسطين	قبل الخروج	موضوعي	وصفي تقليدي
٥٢	الصغير وأبيه والمرثية يذهبون إلى قلعة جدين	٦٨٥	بيروت ١٩٦٥	(نيسان) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعي	وصفي تقليدي
٥٣	مصرع حصان أسود . مجلة الحرية		بيروت ١٩٦٥	(نيسان) بجرد	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفي تقليدي
٥٤	الصغير يلعب إلى الغم (أو زمن الانتكاه)	٧١٣	بيروت ١٩٦٧	(آزار) عجم لاجئين	الثنى	ضمير المتكلم	وصفي تقليدي
٥٥	الصغير يكتشف أن الفتاح يشبه القفاس	٧٢٧	بيروت ١٩٦٧	(آزار) أوروبا - فلسطين المحتلة	الثنى	ضمير المتكلم	استرجاع الماضي
٥٦	عن الرجال والبادق - مدخل	٦١٣	بيروت ١٩٦٨	(كاتون ١)	الثنى	ضمير المتكلم	تداخل الأثرية
٥٧	الصغير يستمر عارثية خاله ويشرق إلى صند	٦٢٥	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	تبار الشعور	تداخل الأثرية
٥٨	صديق سلان يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة	٧٣٧	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	تبار الشعور	تداخل الأثرية
٥٩	حامد يكف عن سماع قصص الأعمام	٧٥٣	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعي	تداخل الأثرية
٦٠	أم سعد تقول : غيمة عن غيمة تفرق	٧٦٥	بيروت ١٩٦٨	(شباط) عجم لاجئين	الثورة	الراوي العلم	تداخل الأثرية
٦١	كان يومك طفلا	٨٦٧	بيروت ١٩٦٩	فلسطين المحتلة	الخروج - الثورة	موضوعي	تداخل الأثرية

وباستمرار الجدول السابق يمكن أن نخرج بنتائج عديدة عن القصص موضوع الدراسة . أهمها

أولاً . موضوع فلسطين هو الغالب على القصص . فالكتاب يتناغم بشكل مباشر في خمسين قصة من بين إحدى وستين .

ثانياً . يظهر موضوع النقي في غالبية هذه القصص الخمسين . فنتجت به في ثلاثين منها على الأقل . في حين تتناغم العشرون الأخرى موضوعات : ما قبل الخروج . والخروج . والفكرة . وهو أمر طبيعي ومفهوم . لأن النقي - بأشكاله المختلفة - يمثل التجربة الرئيسية في حياة الفلسطينيين منذ خروجهم من فلسطين سنة ١٩٤٨ . ولقيام الكيان الصهيوني في أرضهم . والكتاب نفسه عاش هذه التجربة - بمعناها أشكالا وظروفا - للنقي عمده . الذي لم يتجاوز السادسة والثلاثين .

ثالثاً . تجمع نسبة كبيرة من القصص بين أفكار من موضوع . قصص حياة النقي غالباً ما يكون متعللاً لاسترجاع ذكريات الوطن السليب . ومواقف البطولة والمقاومة التي سجلها أبناؤه قبل الخروج وبعد . كما في قصة «البرصة في خرقة بيضاء» . و«شيء لا يذهب» . و«دولة من العبرة» .. وغيرها .

رابعاً . تدور بعض قصص النقي في عواصم عربية مختلفة . خصوصاً دول الخليج . ويميز فيها ما أحيته بالبعد العربي للفصيلة الفلسطينية . ويتصل في قيام بعض الحكومات العربية بدور إيجابي فعال في معارضة الفلسطينيين واضطهادهم . كما في قصة «البلل في الثرثرة» . أو يدور سلباً نتيجة اهتداء القامد ونفس الضمير . كما يكشف المصير عن مساندة الفصيلة . كما في قصة «عشرة أمانر فقط» . و«قيل في الموصل» .. وغيرها .

خامساً : استخدم الكتاب كل أساليب السرد المعروفة في القصة وهي :

١ - الأسلوب الموضوعي . أو للحمى كما يسمى أحياناً . وهو الذي يجعل الأحداث تجري أمانة دون تدخل من شخصياتنا أو رأي بمكبنا لنا . واستخدمه الكتاب في أربع عشرة قصة .

٢ - أسلوب الوثائق كإسائل أو المذكرات أو الروايات - لم يستخدم الكتاب سوى الأسائل . وقد نقت قصص فقط .

٣ - أسلوب تيار الشعور . أو المتولوج الداخلي . أو متناجاة الذات . الذي يحرص داخل لفصيلة الشخصية . ويمزج بين الواقع والذكريات . وقد فضيل إليها الأحلام والفتيات . وتغلغل بين الأزمات والأمكنة المختلفة . مجمداً . في الأغلب - على قانون تداعي المثلل والأفكار في الربط بينها . وقد استخدمه الكتاب في ثلاث عشرة قصة .

٤ - السرد بلسان الشك الذي له يروي قصته كما عاشها . أو يروي قصة شاركة في صميم أحداثها وشهد اليال . وقد أحيته «الراوى المشارك» . أو يروي قصة آخرين أحداث بكل أسرارهم وهو «الراوى العلم يوظف الأمور» . أو قصة أتيح للراوى أن يشهدها أو يسمها من آخر دون أن يكون هو طرفاً فيها . وهو «الراوى المهاد» . وقد استخدمه الكتاب هذه الطرق الأربعة في خمس وعشرين قصة . أنه أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير أكثر بكثير مما استخدم الأساليب الثلاثة الأخرى . مما يوحى بازدياده الشديد موضوعات قصصه . وعلبة التجربة الذاتية عليها .

سادساً . الشكل الفني الغالب على معظم القصص هو أسلوب الوصف التقليدي الذي يعتمد على السرد والحرار والمواقف المكتشف . مع إضافة على وحدة المكان والزمان والحدث . وبإتاء أخيرة . مع خاتمة مطبوعة أو غير

مطبوعة في كثير من الأحيان . فقد استخدم الكتاب هذا الشكل في عشرين قصة . وطور فيه باستخدام شكل استرجاع للماضي في سبع قصص أخرى . واستخدم شكل القصة داخل القصة أو القصة المجدولة من حديق في أربع قصص .

سابعاً : نحر الكتاب من وحدة الزمن والمكان والحدث . وإن ظل محافظاً على وحدة الانطباع في إحدى عشرة قصة من أجود قصصه . متنازلاً في ذلك بالأشكال الحديثة المتطورة في كتابة القصة القصيرة العلمية .

ثامناً : وضعت علبة التخطيط الفكري على الوصف التقليدي الواقعي في إحدى عشرة قصة . في محاولة لتكثيف الإحساس وتوسيع الهدف إلى الفأريه . فنجحت المحاولة شيئاً . كما في «الأخضر والأحمر» مثلاً . ولم يحالفها نفس التوفيق في قصص أخرى مثل «القط» .

تاسعاً : أجرى الكتاب عدداً من التجارب الشكلية في عدد قليل من قصصه . لاستخدام الأسطورة . والمثالية العلمية . والقريب من البيئة الانطوولة وإحيال الجليص في بعضها الآخر . كما في «الجنون» و«العصر» . وتلاحظ أن معظم هذه التجارب عاشت موضوعات خارج فلسطين .

عاشراً : نلاحظ أن الكم الأكبر من القصص الأول للكتاب أقرب إلى الشكل الوصلي التقليدي . وهذا أمر طبيعي . إذ كانت عيراته الفنية وإطلاعه على الآداب الأجنبية محدودة . كما أن أعراض التبريد والتجريب لم تظهر في قصصه إلا ابتداء من عام ١٩٦٥ بعد أن استقر في بيروت . وكرات اتصاله وإطلاعه بحكم اشتغاله بالصحافة . ووجوده في عاصمة تخرج بالنشاط الثقافي الجارف . أو تصارع فيها مختلف التيارات والأجاءات الفكرية والفنية .

ومنذ عام ١٩٦٥ تزايد هسان . هذه المحاولات التجريبية في قصصه وعاد إلى الأسلوب الوصلي الواقعي مع قدر مطوّل من التطوير الشكل تثل بصفة خاصة في عدم التزامه بالوحدات الثلاث . مما يندم أيداعه الفنية والفكرية . ويؤلى من بناء قصصه وإعاليها . مع وضعها ومعايرتها . وكل ذلك أوضح ما يكون في قصصه الأخيرة التي تضمها مجموعته . من الرجال والبنات . التي صدرت عام ١٩٦٨ .

وهذا التطور الفني قريب من تطور الشكل الفني لرواياته . فإذا كانت «رجال في الشمس» التي صدرت سنة ١٩٦٣ . « وقد كتبها قبل ذلك بطبيعة الحال - أقرب إلى الأسلوب الوصلي التقليدي . فهي لم تخل من قدر واضح من التجريبية . تطل في استخدام تيار الشعور وتداخل الأزمنة والأمكنة على نطاق واسع . ثم جاءت «ما تبق لكم» (١٩٦٦) لتثل في التجريبية في روايات هسان كشفاً . ثم أعطتها ردة إلى الشكل الواقعي المتطور في عالته إلى حيفا (١٩٦٩) و«دأم سعد» (١٩٦٩) . وقد شرح هسان كشفاً نفسه أسباب هذا التطور الشكل في رواياته في حديث إذاعي جاء فيه :

«في الواقع رواية «ما تبق لكم» هي قفزة من ناحية الشكل . ولكنها أتأت بتس الوقت لسلازل باليسة في «ما تبق لكم» . هذه الرواية لقة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها . فهي أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد الخاد في مجلة ما أنني أكتب رواية جيدة ثم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وأن تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا . وإلى من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع الناس ؟ لذلك فإن هذه الرواية مهمة في حياتي الأدبية . أنا لا أقول إلى معجب بها بالدرجة الأولى . ولكني أقول إنها مهمة في حياتي الأدبية لأنها طرحت على هذا السؤال . وهذا السؤال أجبت عنه في روايتي صدرت بعد «ما تبق لكم» . «عائد إلى حيفا» . و«دأم سعد» . ولتتين نهجت بحر التبسيط على اعتبار أنه يسمي . قبل تحقيق إنجازات في الشكل . الوصول إلى الفأريه العربي . في المرحلة التالية إذا استطعت أن أقول الأشياء

العينية بسيطة - أكون في الواقع راضيا عن تطوري - لأنني أعطته أنه ليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة.. والإنجاز الفني الحقيق هو أن يستطيع الإنسان أن يقول الشيء العميق ببساطة»^(١٧).

وما قاله «حسان» عن التطور الفني في رواياته يكاد يتطابق - كما قلنا - على التطور الفني في قصصه القصيرة. وإن كان من الطبيعي أن يسبق التجريب على الشكل في القصة القصيرة التجريب في الرواية. يحكم صغر حجم القصة القصيرة - وعدد مآزها وأبطالها وسببها - ومرونة بنائها وبساطتها - مما تملكه - بالتأشير إلى البناء الروائي المنظم للظلال - عادة - بالمشخصات المتعددة والحركات الغريبة والتفصيلات التي لا تحتلها القصة القصيرة.

وكذلك - وللبسب نفسه - فاجتاحتها في رواياته الأخيرة إلى تبسيط الشكل - وإيجاد بنائها في التعقيد - إظهارا للوضوح - وحسرا على الوصول إلى القاعدة العريضة القارئة. ظهر أولا في قصصه القصيرة - وسبق ظهوره في رواياته بعدة سنوات ..

...

وبعد قراءة القصص نفسها من الممكن أن نضيف للملاحظات التالية - أولا: تجربة النقل الغالبة على القصص تنوع بين وصف الحياة الصعبة في عجات اللاجئين («ورقة من الخبز»... «القميص المسروق»)... والتشرد اليأس في هذه العاصمة العربية أو تلك («كذلك على الرصيف»... «لاشيء»)... ورحابة الجنب والخطاف في بعض العواصم الخليجية («عليه زجاج واحدة»... «الطش»)... ويعرض بعضها لتجربة التديسوس المحطات التي عاشها الكاتب في صباه المبكر («الترقي»... «كذلك على الرصيف»... كما يصور بعضها الآخر حياة الفلسطينيين داخل الوطن المحتل («درب إلى عائل»... «دود»... «فاس يتحدث لأبنا عن منصور الذي وصل إلى صفا»)... وقد غدت القصة إلى وصف حياة الفلسطينيين في الناق الأوربية والأمريكية («ورقة من فرة»... «الصغير يكشف عن الخاطب يشبه الناس»).

ثانيا: القصص التي تصور الحياة في الناق العربية تشير من قريب أو بعد إلى سيطرة الرعية على نظمها الحاكمة («دليل إلى الموصلي»... «البطل في الرزقانة»)... وتصف تحللها الاجتماعي والسياسي («شجرة أنمار فقط»... «القميص المسروق»)... كما تذكر فيها أحداث الحياة والمعاد التي يتعرض لها الفلسطينيون («البطل في الرزقانة»... «لا شيء»)... ويحتل فيها عايناهما بالبعد العربي للقضية الفلسطينية.

ثالثا: وعلى هذا الأساس يمكن أن نضيف عددا من القصص الإحدى عشرة التي لم تتناول موضوع فلسطين بصورة مباشرة. مثل «القط»... «فراخه وكفه وأصابعه»... إلى قصص البعد العربي. لأنها تصور الحياة المتخلفة في العواصم العربية. وكذلك نلاحظ أن بعض هذه القصص الإحدى عشرة تتناول قضايا الحرية والسيادة والصدور على مستوى رمزي أو تجريدي مثل «ميدان من الحديد»... «دقاعة العيد»... فكانت تحم القصة أيضا. ولو بصورة غير مباشرة قد تخفى أعينها على الكثيرين من القراء - وللاحظ أن غالبية هذه القصص الإحدى عشرة قد كتبت في فترة الاستقرار الأولى في بيروت - لها بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٦٥. وهي المرحلة التي يمكن أن نسميها مرحلة التجريب الفني - والفكرية -

رابعا: القراءة التاريخية للقصص توضح غلبة اليأس والتشاؤم على قصص المرحلة الأولى وتصوير حالات التسلية والتفويض التي يعاني منها الأبطال الفلسطينيين غالبا. فإذا ظهرت بارقة أمل فليظ أن تكون في بناء فكري مضطرب («قرار موجز»... «إدنا صور الكاتب موقف بطلة أو صمود فليظ أن يكون مستنها من أحداث الماضي - مستخرجا من

صندوق الذكريات («المثلث»)... ولكن يزداد الغموض سطوحا في القصص مع مرور السنوات وتلقي عناصر المقاومة والصدور. حتى يتمكن القارئ أن يلمس في بعض هذه القصص السيطرة على المرحلة الأخيرة قد عانى من عملية غلاف قاسية. ترددت في العديد من قصص المرحلة الأولى. قبل أن يتسرى حلا واضحا ملحا في قصة «الأخضر والأخضر» (١٩٧٧) بالرغم من بنائها الفكري التجريدي. أو يتسرى إنسانا حيا عند المصادفة في قصة «(١٩٦٥)»... بالرغم من حالة الحياة الخيالية المحيطة به. أو إنسانا حقيقيا واقعا تلمسه بأبدنا ونحس باللمع أغفاسه في قصص المرحلة الأخيرة. خصوصا في قصص مجموعة «عن الرجال والبنادق» الأخيرة. ولا غربة أن يزداد ذكر البنادق والملاحق على استحياء في قصص المرحلة الأولى. ويزداد شيئا فشيئا حتى لا تكاد تخلو منه قصة من قصص المرحلة الأخيرة. بل إن «المزينة» و «الكلاشيكوف» يكادان يتناسان الأبطال الثوريين على بطول تلك القصص. ومن السهل الربط بين هذا التطور في مضمون القصص وبين التطورات التاريخية للفرد الفلسطينية من ناحية. وبين تطور الشكل الفني للقصص من ناحية أخرى. وقد سبقت الإشارة إلى هذه الملاحظة في الملاحظات السابقة.

عاشا: تحمل ذكريات الطفولة وصورها عددا من القصص. بسبب ارتباطها الوثيق بالوطن السليب الذي أخرج الكاتب منه وهو في الثانية عشرة من ناحية. ولا حكاية المباشرة والظليل بجية الأبطال الفلسطينيين في عجات اللاجئين. طغيا بشارهم ويلاهم ويصارعهم. ويحيا معهم ونسبهم. ثم معًا لهم عدة سنوات. («الترقي»... «الكهك على الرصيف»... «القميص المسروق»... «عطش الأنبي»... وكثير غيرها).

سادسا: إلى جوار ذكريات الطفولة وصورها تبرز في العديد من القصص علاقات الأبناء بأبائهم. وسطوة الأباء وأسيادهم بصورة تسبقت التطور وتدعو إلى التأمل والفراسة. («و كنت حصالا»... «عطش الأنبي»... «رأس الأسد المخبى»... «فراخه وكفه وأصابعه»... «فيراخ»).

سابعا: تحمل القصص بعدد كبير من الحوادث الأولية والظهور. وبصفة خاصة القسط والحلول. ويحمل بعضها مكان الصدرة والبطولة في عدة قصص مثل «جدران من الحديد»... «سنة نسو وطفل»... «جيش»... «أخراص المصوبة»... وغيرها.

وكذلك تشغل البيئة البائنة حزنا واضحا في القصص. وبصفة خاصة أشجار الزيتون والزعفران المرتبطة بأرض الوطن السليب.. الأمر الذي يؤكد عبق نظرة الكاتب إلى الوجود وإسماها. بحيث تشمل الظير والحيوان والنبات إلى جانب الإنسان.

ثامنا: وعلى العكس من ذلك نلاحظ قلة الشخصيات النسائية في القصص. وبصفة دورها خصوصا في المرحلة المبكرة. فإذا ظهرت فلها ما يكون صورتها بصفة واضحة شبيهة. وهي إما عاهرة كما في «القط»... «دقاعة زجاج واحدة»... وإما لم صابرة عائرة مكتوبة كما في «أرض الزيتون الحزين»... والأولى وراء البوابة. ونتر أن تكون فدائية متطوعة في قصة «شيء لا يلبس»... ثم يزداد ظهورها وتلقي فاعليتها في المرحلة الأخيرة. حتى تصبح بطلان القصة كما في «أم سعد تقول»... «خيمة من خيمة فراق»... قد تزعج هذه الظاهرة إلى قلة عيرات الكاتب النسائية. وقد يكون مرجعها إلى ندرة تعامل المرأة مع ذلك الجانب الخلف النظم الغالب على حياة الناق المسيطرة على قصص المرحلة الأولى. ثم إلى مشاركتها الإيجابية الفعيلة في الواقع الثوري الذي عالجته قصص المرحلة الأخيرة.

انفطاب بين الحين والآخر للتخفيف من كثرة تكرار ضباط المكروه ومادام هذا الأخ الأصغر بلا ملاح أو دور إلا للممكن أن يتوب عبوره الشغل من كل أخ فلسطيني. بل عرف - يربد الكاتب أن يبدله بهذه اللمحة الأليقة بالهجرة المصرية عن خروج الشعب الفلسطيني من دياره ممثلاً في هذا الأسرة.

والراوى الذى كان غفلاً حين حدث المخرج .. قد نصح الآن .. كما نصح الكاتب، وأصبح يصح مالم يكن يفهم وقتها .. وهكذا أصبح ينظر إلى الأحداث من زاويتين: زاوية الطفل الغر الذى كانه .. وزاوية الرجل الناضج الذى أصبح .. من الزاوية الأولى يقول:

«.. كانت سيارة شحن كبيرة تقف في باب دارنا .. وكانت مجموعة بسيطة من أشباه الترم تقلب إليها من هنا وهناك عكرات سريعة محمومة .. كنت ألقى متكاتاً بظهوري على سائق البيت العجبة عندما رأيت أملكه تصعد إلى السيارة .. ثم خاطلت .. ثم الصغار .. وأخذ أبوتك يذلل بك ورسولك إلى السيارة فوق الأمعة .. ثم التفتني من زوايتي ورفني فوق رأسه إلى القفص الحديدى في سقف غرفة السائق حيث وجدت أُنَى رياض جالساً جليداً .. وليل أن أتيت نفسي في وضع ملائم .. كانت السيارة قد تحركت .. وكانت عكا الحبيبة تحس شينا فطينا في منرجبات الطول الصاعدة إلى رأس النافورة ..» (ص ٣٩٣ - ٣٩٤)

وعن الراوى في تصويره تفاصيل رحلة الخروج منها بوصف حلول البرتقال وهي تتحرك على الطريق .. ثم يعيد:

«وعندما بدأت رأس النافورة تروح من بعيد .. غائمة في الأفق الأزرق وقتت السيارة .. وولت الأسرة من بين الأمعة وترجعني إلى فلاح كان يجلس البرتقال وأخاض سلة برتقال أثناء مباشرة .. وسجل البرتقال .. ووصلنا صوت بكائين .. وبدا في ماحتنا أن البرتقال شئ سيئ .. وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفي شئ عزيز علينا .. كانت النساء قد اشترين برتقالات حملتها معهن إلى السيارة .. ونزل أبوتك من جانب السائق، ومد كفه لفصل برتقالة منها .. أخذ ينظر إليها بعصب .. ثم انصهر بيكي كقطف باس ..»

في رأس النافورة .. وقتت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة .. وبدأ الرجال يسلطون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الوقوف هذه الغرض .. وعندما أتى دورنا .. ووليت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة .. ووليت إلى صف السيارات الكبيرة بدخل لبنان طابوا معارح طرقاتنا معنا في البعد من أرواح البرتقال .. أخذت أنا الآخر .. أبكي بشلج حاد .. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقالة بصمت .. وكانت تصنع في عني أيلك كل أشجار البرتقال التي تركها للبهود .. كل أشجار البرتقال النظيف التي اشتدتها شجرة .. كلها كانت تقسم في وجهه .. وترسم لماعة من دعوى لم يبالها أمام غياط اظفر ..

«وعندما وصلنا صيدا في العصر .. صرنا لاجئين ..» (ص ٣٩٤ - ٣٩٧) وأضح أن الجملة الأخيرة .. بصفة خاصة .. على لسان الراوى الناضج الذى يقف على الأحداث من وجهة نظره ويستخلص منها معانيها .. ولاشك كذلك في أن إدراجه لألمية البرتقال وعقم إحساسه واحساس أبويه به .. وإدراجه الشديد بذكره الوطن الفلسطيني .. من إحالات هذا الراوى نفسه .. فهي تغل الفكرة الأساسية التي يقو عليها بنا، القصة.

وعن القصة تصور معاناة الأسرة المطروقة من بيتنا ووطننا .. وحالة الصياغ التي نعمرها لها .. والألام التي فرضت عليهم في المنفى ..

«بعد أن أفكرت أنني سأنفي الليل على الرصيف كان يستدير في نفسى شئ غامض .. وإن نظرة وذلك الصامتة تلى رحبا جليدا في صدرى .. والبرتقالة في يد أمك تبعث في رأسى النار ..» (ص ٣٩٨)

وكان لابد لكثرة الحاجة أن تترك آثارها العميقة في حياة الأسرة

تاسعا وكذلك نجد أن صور الأسريالين قليلة باهتة في القصص .. حيث لا نكاد نلقى بهم إلا في خمس أو ست قصص هي «ورقة من الطيرة» .. «ورقة من الرملة» .. «شئ لا يندب» .. «البروس» .. «د» .. قاسم يتحدث لإيقا عن منصور الذى وصل إلى صيد ..

...

ونظرا بعد كل هذه الملاحظات .. يبين: عن التعرف الجيد المتيق على عالم حسان تلكان القصص وطيناته الفنية .. وهو مالا يمكن أن يتحقق بصورة كاملة .. في رأى .. إلا من خلال التحليل النصي الدقيق والمنطيق لكل قصة من قصصه على حدة .. ثم تجميع عناصر الافاق والنباتية فيها .. وعناصر الاختلاف والظنود .. ذلك أنى أعتقد أن كل عمل في أسير عالم قائم بذاته .. لا يمكن أن يتكرر بكل عمالته في عمل في آخر لنفس الكاتب أو لسواه .. ولعل هذه الحقيقة أن تصدى على القصة القصيرة أكثر .. مما تصدى على أى شكل قصصى آخر .. يقول د. شكوى عباد في ذلك:

«.. جميع نقاد الذين وقفنا على أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية فالرواية قد تمكن الإطالة فيها أو الاختصار منها دون أن يمس العمل الفني .. مجموعته بأدى كبير .. على حين أن القصة القصيرة هي التي تغل العول المناسب لها .. كما تمل شكلها الخاص .. حتى إننا يمكن أن نقول إن كل قصة قصيرة فنية هي تجربة في التكنيك .. إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعا متشابهان كل التشابه نوعا واضعا وشمولا .. ومادام تصمم القصة القصيرة قائما على الأداء الدقيق في الانطباع .. فلا بد أن يختلف تصمم كل قصة قصيرة عن تصمم غيرها من القصص ..»^(١)

ولما كان من المستحيل تحليل نصوص إحدى وستين قصة في أى مقال مها طال .. فسكننا باعتبار أربع قصص تتسنى كل مها إلى إحدى مراحل للنساء الفلسطينية .. وهي «أرض البرتقال الخزين» التي تبدأ قبل الخروج .. وتصور الخروج بنى من البعد .. وتتسنى في المنفى .. والألف رداء المرأة .. التي تصور تصامة الحياة في المنفى وال الأرض المظلمة مع إشارات إلى مرحلتها مغلل الخروج والمخرج ..

أما القصتان الأخريتان اللتان اعترناهما فنتصين إلى مرحلة الثورة .. الأولى «الأخضر والأحمر» متعلها فكريا وروميا وتكاد تلج في استناعتها ورفع لوانها .. والأخرى .. وهي «أم سعد تقول» نغمية من غيمة طرقي .. ترسم لها صورة زاهية متطائلة حافلة بالأمل في المستقبل ..

والقصتان الأولى والثالثة كتبتا سنة ١٩٥٨ .. فهما تتصين إلى المرحلة المبكرة في حياة حسان الفنية .. في حين كتبت الثالثة سنة ١٩٦٢ .. أى أنها تنهى إلى المرحلة الوسطى التي أصبحت بكأن الصيرج .. في حين تتسنى القصة الأخيرة إلى مرحلة الاستقرار والوضوح المثلون بالمعنى حرصا على الوصول إلى أكبر قاعدة قارة ..

...

«.. لم يكن حسان قد أكمل عامه الثالث عشر حين زحمت قوات المجاهدات الصهيونية على مدينة عكا في مارس ١٩٤٨ .. وحرمت الأسرة كما حرمت آلاف الأسر الفلسطينية من أرواح الوطن إلى المنفى ..»^(٢)

هذه هي الواقعة التي تسترسيها قصة «أرض البرتقال الخزين» التي يعتمد بناؤها على راءو يحكى .. بصير الشكلم - لبليقة الأخضر قصة خروج أسيرهم من عكا .. ثم من فلسطين كلها .. وكنا وقتها مع أبناء جيلنا .. صنادرا على أن نهم مادنا في الحكاية من أوطا إلى آخرها ..» (ص ٣٩٣) .. ولعل هذه الحقيقة التي جعلت أحد الباحثين يرى أن القصة «عابرة عن ميوة ذاتية»^(٣)

إن الشيق الأصغر يلغرم بأى دور في القصة .. أكثر من الاستماع إلى الراوى .. فهو ليس أكثر من وسيلة فنية تتيح للراوى مواصلة حكايته مع استخدام همار

وكانت الرقافة جافة بآسة .. (ص ٣٧٥)

على هذا النحو البسيط المؤثر نسج الكاتب قصته الى تصور أسطر الأحداث في حياته. وحياة الشعب الفلسطيني كله. معتمدا على أدق التفاصيل الواقعية التي حفظها ذاكرته من أيام طفولته. بعد أن منحها معانيها وأبعادها الجغرافية والروية عن طريق استئصاله لأسلوب الراي الناصح. ودون أن يلفظها دراميتيا وفرة تأليفها. فبجسد بعض مشاهدنا. وأدوار حوارا بين أبطالنا. ولم يكتف بالوصف الخارجي.

ويجئ في تكتيف إحساسنا بالرقال منذ بداية القصة. وعبر مراحلها المختلفة. حتى يصبح وزعا واضحا للوطن. وإلى جزاء الرقافة الجافة البآسة في عانة القصة رزم الوطن السليب المتناح. وضع مسددا أسود يشير إلى لصير المظلل الذين يتنظر أولئك المظرودين الضحيين. فإزنا في مرحلة اليأس الحمية على غالبية قصص الكاتب المبكرة.

...

وتدور أحداث القصة الثانية - الألفي وراه الرواية - بعد عشر سنوات من أحداث القصة الأولى. أي من الخروج من الوطن. وأبطالنا الخمسة فلسطينيون أفراد أسرة واحدة تعرضت نفسا ما تعرضت له أسرة القصة الأولى. بحيث يمكن أن يكونوا أفرادا منهم.

مكان الأحداث هو القدس - العربية - باعتبار ما كان - ونقطة البداية: انطال الشاب يصعد سلم فندق أترته سيارة أمامه. ولا يحمل سوى ملة صغيرة. والسلم ليس طويلا - وبالرغم من ذلك فهو يجس يراها في شديد يظل روحه. ويغرق في دوامة من الحيرة والتردد.

أسلوب السرد هو تيار الشعور. فيها هو ذا يتذكر ولقته في هذا المكان منذ عامين. فهل يكرر اليوم نفس تصرفه؟

«حين وصل لي حامي إلى القدس كان قد عقد حزمه على أن يتألى أمه ويقول غا كل شيء.. ولكنه في لحظة وفوقه على سلم الفندق شعر بأنه لن يستطيع أن يمسح الكذب الطويل الذي ساقه على أمه عندما كان يرسل الإذاعة قائلا: «أنا ودللا غير. طمنونا عنكم..» له تمت الكذبة طيلة هذه السنوات العشر أو لفا حتى أنه لم يجد ميولا ليقول الحقيقة مرة واحدة حاسمة وقاسية وربما لالة أيضا.. ولذلك فصل برهما أن يكف عن صعود السلم. وكر حالنا إلى السيارة.. وما من شك في أن أمه قد فقت طيلة ذلك الصباح وثقة في حاق الرواية تتطاول يفتها باحتة بين الجموع. وما من شك في أنها أصبحت غيبة أمل مريرة واجبة.. ولكن ذلك كله يلى أسهل بكثير من أن يلف أمهاتها. هناك. بعد عشر سنوات. ليقول لها الحقيقة القاتلة..» (ص ٢٩٢)

ويجس تيار الشعور من الماضي. ليتجاوز الحاضر الممثل في البطل مستقيا على سرير التندق يلكر. لوي أنه في المستقبل وهي وثقة خذا أمام «رواية» من ليدوم، التي توضع فاصلا من حياارة بين الأرض المظلة والأرض البآلة..» «باعتبار ما كان أيضا..» (ص ٢٩٢). «ومادا سيقول ما وتقول له..

ويعود تيار الشعور بالبطل إلى الماضي مرة أخرى لينذكر مأساته منذ بدايتها وكيف غادر باللا إلى عكا ليل الاحلال الصهيوني (وهي نفس الرحلة التي قام بها أفراد أسرة «أرض الرقائل الخرين». وفي نفس وقتها - راجع ص ٣٦٢) - لوي الفتاة التي كانت أمه تزعم حبسها له. ويتذكر خلفه وهي وثقة في جزاء أمه. فيطمان إلى أنها ستعدها أثناء غيبته. فيطسي وهو يند على ذراع حقيقته «فال» التي رغب في مرافقة. وكانت أبهاما في العاشرة..

«ولكن الأمور جرت على غير ما اشئني وما اشئت. فبعد أن غادر باللا بأنام

ومعتقدنا وعلاقنا المختلفة. من الناحية الدينية يجذف الصي

لم أعد أشك في أن الله الذي عرفنا في فلسطين قد خرج منها هو الآخر. وأنه لاجي، في حيث لأدري. غير قادر على حل مشاكل نفسه، (ص ٣٦٨) ومن الناحية الأخلاقية يقول الصي؟

لم يكن عمك يؤمن كثيرا بالأخلاق. ولكنه عندما وجد نفسه على الرصيف - مثنا. لم يعد يؤمن إطلاقا. (ص ٣٦٨) وعن الناحية المالية والاقتصادية يقول

«كانت مشاكلنا المالية قد بدأت. والمائلة السعيدة المتأسكة خلفنا مع الأرض والسكن والشهداء..

«لم أدر من أين أتى أبوك بالفقود.. إني أعرف أنه قد باع الذهب الذي اشتراه لأهلك يوم كان يريدنا أن نعد وأن نتخرب بأننا زوجة.. ولكن ذلك الذهب لم يأت بالشيء الكثير القادر على حل مشاكلنا. فكان لايد من مصدر آخر: هل استدان شيئا؟ هل باع شيئا آخر أخرجه دون أن نراه؟ إني لأدري. ولكني أذكر أننا قد انطلقنا إلى قرية في ضواحي صيدا.. وهناك لقد أبوك على الشرا: تصفوية الغالية ينسم لأول مرة.. ويتنظر يوم الخامس عشر من أيلولكي يعود في أعقاب الحريش الظلمة..» (ص ٣٦٩، ٣٧٠)

وهنا نكون قد وصلنا إلى الجعد العربي في القصة. حيث يصور الراوي دخول الحريش العربية إلى فلسطين في ١٥ أيار (مايو) والفرحة العارمة التي اجتاحت النصار قبل الكبار. وكيف كان أبوه يركض. بأعواذه الخسفين. خلف سيارات المقاتلين. ليليل إليهم بالمقاتل النبع.

وسرعانا ما تأتي الضميدة الغريبة للأمال..

بعدنا. فمست الأمور يبطء شديد.. لقد سعدتنا البلاغات ثم سعدتنا الحقيقة بكل مراتنا.. وأخذ الرجوع يعود إلى الوجوه من جنيد. وبدأ والدنا يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين وفي التكلم عن الماضي السعيد في يباراته ول يورنه..» (ص ٣٧٣)

وتظل أحوال الأسرة تزداد سوءا. حتى لشكر الأب في قتل أبنائه وقتل نفسه. وتكثر مشاجراته مع الأم بدون سبب.. وضلال إحدى هذه المشاجرات العاصلة. يجرع الصغير من البيت ويظل يملو في الجبل..

«..وعندما كنت أبعد عن الدار كنت أبعد عن طفولتي في الوقت ذاته. كنت أشعر أن حياتنا لم تعد شيئا لذيذا سهلا علينا أن نعيشه بدون.. إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعد تجدي في حله إلا رصاصة في رأس كل واحد منا..» (ص ٣٧٤)

ولا يعود الراوي الطفل الذي تخل عن طفولته. أو تخلت طفولته عنه. فنجح قبل الأمهات. إلا بعد أن يتم الغلام. كبريم اللوحة الحتمية في القصة. فلهذا فيها مأساة الأسرة المطردة من وطنها. كمئات الآلاف من الأسر الفلسطينية الأخرى.

«كنت كمومين هناك. يبعدين عن طفولتك كما كنت يبعدين عن أرض الرقائل.. الرقائل الذي لنا فلاح كان يزوجه ثم خرج إنه بأجل إذا ما تغيرت اليد التي تصيده بالأمه..

«كان أبوك مازال مريضا على في فرانه. وكانت أمك تنصع صرور مأساة لم تغادر عينها حتى اليوم..

لقد دخلت العرفة مستلاكا في المنيرة.. وحيتنا لامت نظرائ وجه أبوك يرتجف بفضف خبيث.. رأيت في الوقت ذاته للمسلم الأمود على الطويلة الرابطة.. وإلى جزاءه برطفالة..

ليلة انقطع الطريق واستباحته العودة ... (ص ٢٩٣)

وبينما تيار الشعور ليرسم لوحة دقيقة دامية - لدموع اليود عكا ، ولشراكة في ملازمتهم بتخليته القصيرة الحيفة . وكيف تصعدوا غرخته وأخبارا شليفته .. دلال ..

ثم يعود تيار الشعور إلى الحاضر ليرى البطل ينهض من ولده وله حزم أمره على أن يمر أنه ويحرم نفسه من الكلبة الكبيرة التي عاشها عشر سنوات - يجب أن يفرل ما إن دلال ملحوظة هناك وإن ليرها الصغير لا يجد من يهبط عليه باللة زهر في كل عيد ... (ص ٢٩٥)

والقسم الثالث من القصة أقصر من سابقه بكثير - يتخفى فيه تيار الشعور لتيز الأحداث الموضوعية موجزة وحاسمة .

لم ير أمه بين الواقفين في ظل البوابة الكبيرة .. «عائته لفظ كانت هناك ... ولى غمرة الغلاء سأنه السؤال الذي أتى عصبيا ليجيب عليه :

«... أين دلال ؟...» (ص ٢٩٦)

ولا يجيبها . ولكنه يسأله السؤال الذي لم يخطر بباله من قبل لقد وهو :

«... ولكنك لم تقول لي أين أمي ؟» (ص ٢٩٦)

ولكن عائته لا تجيبه ، بل تعد سؤالا الأول .. «أسس بالصفحت بأكل ركبته وبدا كأنه يدفع عن نفسه إحساسا بالإغواء ، رفع يده ومد السلة تجاه عائته :

«... عدلى هذه السلة لأمي ، فيها بعض الفلز الأصغر...»

ولم يستطع أن يكلل - كانت نظرة فاجعة قد استبكت من حنى المرأة العجوز . وبدأت تشنأ رديفت ، نظر وراء كاهها وأكمل يوهن :

«... كانت عمي ..» (ص ٢٩٦ ، ٢٩٧)

إن كلمة «كانت» ، العادية المسلوكة كثيرا نخل في هذا الموقع من القصة شحنة غير عادية من للظاهر والظنيرة على التأخير - ولو رأى أن هذه الجملة الأخيرة نخل أنه عديم يمكن للقصة ، وأن كل ما جاء بعدها من شرح وتعليل وسحو لا قيمة له بالرة . بل لقد أضعفت بناء القصة الحكم الفلسفيك ..

مازنا في مرحلة الرأس والحضام وانعدام الخلف التي عاشها الشعب الفلسطيني في النفاق - ولم تلح بعد في الألق بارقة أمل ، بل لعل الظلام إزداد كثافتا بعد عدوان سنة ١٩٥٦ في مصر ، والقصة مكتوبة سنة ١٩٥٨ ، وأحداثها تدور في العام نفسه ..

وإذا كان بناء القصة أكثر لضعفا وتعمسا من بناء القصة السابقة ، ويراواة الكاتب الوضعية في استخدامه لأسلوب تيار الشعور ، ثم انتقاه للأسلوب الدرامي الموضوعي في القسم الثالث من القصة ، ولق إخفاؤه ما يحويه السلة التي يحملها البطل حتى لمرور الأسيير ، ليعود «الفرز الأصغر» بدوره في استحضار ذكريات الوطن الضائع ، ولق تقدم «الحالة» لنا في القسم الأول من القصة ، فلا ضاعبا بالهورها في القسم الثالث ، فنزلت القصة ، بالرغم من ذلك ، قصة وطنية الشكل كدالية القصص التي تتسبب لمرحلة الأول من حياة الكاتب الفنية ..

.. .

أما القصة الثالثة - «الأصغر والأصغر» - فنقلنا إلى عالم مختلف تماما ، لقد كتبت سنة ١٩٦٢ ، في مرحلة التجارب الفكرية التي عاشها الكاتب ، وعاصرت في الوقت نفسه بداية ظهور التظاهرات الثورية الفلسطينية وأيامها بعض العمليات القذافية المندومة ، كما كان جو السياسة العربية يطرأ بالهزول ، وبالقدرة على مناصرة القضية الفلسطينية .

القصة تدور في جو ضبابي ملغم بالإحالات والرموز ، ولها شاعرية مكثفة ،

وأحداثها قليلة ، وهي عائلية من الحوايز ، وتخرج بين أساليب السرد الموضوعي وتيار الشعور واستخدام صميم الخطاب .

وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام : التزل - جدول الدم - الموت لكند .

في القسم الأول قبل بطل القصة غيلة في «أيار» (مايو) .. وهو «... ماض إلى الزوج والولد وسجرات النعم وأتت التي كانت دائما هناك في أيار وفي غير أيار ..» (ص ٣٥٤)

«استخدام شهر أيار هنا ليس مجرد إشارة إلى التزوح الأول للشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة صهيونية للفرداة على أرضه ، ولكنه أيضا يستخدم لارتباط بالثمت والخيالة ..»^(١)

وأثناء انبثال الأظفار عليه وتغزيه وتشابكها كالسيف أمامه حتى تمت الروية أمامه - وقبل أن يموت ، وفي حالة بين الحقيقة وللنام استطاع أن يعترف على بعض تلك الأظفار .. ولكن حشرته كانت قد جبرحت وسدتها للمساء فمخرج : حتى أتت ؟ وفي لحظة نائية أسس ذيب الموت ...» (ص ٣٥٥)

فلذا سلمنا بأن هذا القليل هو الشعب الفلسطيني ، فإن حشرته «... حتى أتت ؟» لا معنى لها سوى إدانة بعض الأنظمة العربية في جريمة اغتياله ..

ول القسم الثالث من القصة يولد طفل صغير في المكان الذي سقط فوقه جين القبول ... لفظه الصنان مثلا يلفظ الرجم المزعج الوليد .. وإن في عين كل رجل - يندل ظنا - يرجع طفل يولد في نفس لحظة الموت ...» (ص ٣٥٦)

وتعنى القصة نصف بالتفصيل ملاح هذا الطفل الأسود الصغير حتى يكاد يجسد أمامنا غرابة حيا غريبا - ونعلم أنه لم يمُت ، كما يموت الأطفال الذين يولدون في مثل ظروفه عادية ، لأن أحدا لم يلاحظ ولادته ، ولأنه خاص فوز ولادته في الرجل الرطب عصيا ، وانطلق ... إلى الأمام ، شاكلا بأظافره طريقة الصغير . كالمدودة ، داخل تلك الرمال المتراكمة حوالية وفوقه دون توقف ودون تب ..» (ص ٣٥٨)

فلا يعود لنا شك في أن الكاتب يصف التظاهرات الثورية السرية التي نشأت بصورة جنينية كتجربة طبيعية لاحتلال فلسطين وتشريد أهلها .

ويؤكد هذا الفهم حين نرى الكاتب يصعب بالخطاب - في القسم الثالث من القصة - إلى هذا الضيق قائلا :

«كبرت أيا الأسود الصغير - صار عموك أربع عشرة سنة ... عن أي نهاية تبحث ؟... أتت صغير على التزل .. والأظفار العشرة مازالت مشرعة لأمة كالأصنام ترتقب بزوئلك لتصفك بجلدك الأسود جدول الدم ..

«أتت صغير على تزل أعدائك أيا المسح ..

«يا عين أهلك القليل فوق ريع أيار ..

«أيا الذي يمشي تحت أكشاس الأقدام .. اكبر .. اكبر .. لماذا لا تكون ندا قبل أن تموت ؟

«مت .. مت .. لقد زلزلت عموك وأدت عصفك دون أن تنلفي تلك القطة البيضاء المعلقة في عموك كالتنديل .. مت ! ماذا بلى منك ؟ تقول الكثير ؟ نلقت ؟ أفلكت شفتاك عن أسناتك ؟ لقد زلزلت من العرق ما يصعب ألف رجل كبير .. يا عذبة الأصعب ! أيا المسح .. يا عين الشهيد .. لا تحت قبل أن تكون ندا .. لا تحت ..» (ص ٣٦٠)

جدول الدم .. هفرى .. إذابة العضلات .. الغشاء المعلقة .. إننا نكاد نكون أمم وصف يوليوس لسملة الحاض - للزود الصغير هو الفرة الفلسطينية - والكاتب يكاد يفرم بدمر المولد الذي يستعصم ويمتناها ، ويرجوها أن تكبر وتمتو وصحيح ندا للأظفار التي قفلت أبها ، وتريد الآن أن تطفى عليها ..

لستك معه هناك . حياهم ؟ حجمة من حجمة تفرق ؟ لستك معهم . طبعك لهم طبعهم . حلتهم يعني ولكن الأطفال ذلك . . (ص : ٧٧٠ ، ٧٧٣)

إنه قلب الأم الحنون تريد أن تواصل عظامها لولدها . وروافقه . ألا يعيشون معه ؟ إذن لتكلمهم بأنباء الله . وهي تحس بظلمات السلبية للفرق بين الحجمة التي تعيش فيها بضمير اللاجئين وما تعيه من ذل ومهانة واستسلام . وبين الحجمة التي يعيش فيها أبناء الآن بمسكن الفئتين وما تعمله من معاني الكرامة والحرية والثورة . قد لا تخلط لسان اللرب الذي ينشر أن هذه المأوى بالتحصيل . ولكنها استطاعت مع ذلك أن تهرع عنها بإيجاز بالغ : « حجمة من حجمة تفرق ! »

ولكن الراوي يتضحها بعدم زيارة أبنا لأنه أصبح رجلا ولم يعد بحاجة إلى رعاية أمه . فليحس في حينها شيئا يلهي الحجمة بفسره بأنه رد فعل . ذلك اللحظة الروحية التي تشر فيها أم أنه صار بالواقع الاستعانة بها . إنها أخرجت في جهة ما كشيء استهلكه الاستعانة . . (ص : ٧٧٣) . وهي لفظة نفسية شديدة الصادق عميقة الإنسانية .

لقد كانت أم سعد ترى أن تلعب إلى وليس أبنا لروصية به . ولكن ما دام عهدها . وهو الراوي نفسه . يتضحها بالألعاب . فربما استطاع هو أن يروى به رويته . ويعود ليعادها مرة أخرى بمقتله العفوان المثلث . « إن أحدا لا يستطيع أن يروى بالبالدال ... لذلك أنت لتعصدين أن يهتبر رويته الأبرم بحيث لا يهتبر للخطر . أما سعد نفسه . وروافقه . فيقتصد أن أحسن رويته بهم هي أن يرسوا على القدر إلى الحرب .

ومرة أخرى جلست هناك . ولكنها بدت قوية أكثر ما رأيتها أبدا . وروايتها في عينها ولكنها المخبئين حيرة الأم وتغلبها . وأصغروا قروانيا : أقول لك . لكن توصيتك به إلى رويته أن لا يهتبر قل له : أم سعد تستهلك بأكثر أن تعلق لسعد ما يريد . إنه شاب طيب . وسين يريد شيئا لا يتعلق بصاحب بجزن كبير . قل له حذيك . أن يعلق له ما يريد .. يريد أن يلعب إلى الحرب ؟ لماذا لا يرسله ؟ »

وهكذا . ويطلب لتعلق الأموي البسيط استطاعت أن تخرج من المأزق النفسي الذي وضعها الراوي فيه . إنها بفرقة الأم تريد أن تعوي بانها . وأن تحاطل على حياته . ولكنها في الوقت نفسه تريد أن تحيط رويته في القالب . وما قامت هذه هي إرادته . فلتكن رويته الراوي ليرى أبنا أن يرسله إلى الحرب .

ونظر بأى لغة بسيطة أبلغه استطاعت أن تهرع عن هذا المعنى العميق الذي لو الفتحت به كل أم . لتحول كل الأبناء إلى فدايين .

إن أم سعد . التي نجح الكاتب في بداية القصة في أن يجعلها مجسدا للشعب الفلسطيني كله . قد نجح في نهايتها أن يحوّلها إلى رمز لثورة . وإن لم تكن تلك الأم الصابرة الباسمة الثورة مجسدة . فهي الرمح الذي ينبج لها الرجال والفدايين . وهي الذرة المسطحة . التي لا تكن عن الذلل والتضحية بلا حدود

في هذه القصص الأربع إشارة مبرزة إلى مرحلة ما قبل الخروج . فوفقا لأجل من الخروج . في القصة الأولى . مع إقامة عمالة للنش . تصبح موضوعا أساسيا للقصة الثانية التي أملت بدورها بما قبل الخروج والخروج .. ثم تأتي الثورة في القصة الثالثة كمرحلة مبرزة . فوفقا حيا معاشنا في الرابطة . وهذه نفسها للوضوحات الرئيسية الغالبة على قصص هسان كشاف القصيرة .

يطلق بالي مهزوم في القصص الأولى والثانية . ومن وسط الظلمة والمزعة والانحطاط يراه شيء خيبي . في القصة الثالثة . كإشارة الفهم المبررة . كذلك الأسود القصير الذي سقط من عين أبيه الشهيد . ويطلق بتسل كاندوردة تحت

وبالرغم من قوة القصة . وشاعرية أسلوبها . وجموح عواطفها . والروية مضمونها . فإنها تكاد تكون فريدة بين قصص هسان كشاف . ثم . هناك قصص أخرى استخدم فيها الأسطورة وأخلاق الجامع مثل « رسالة من مسعود » . و« الصقر » . و« نصف العالم » وغيرها . ولكنه لم يصل في أي منها إلى مثل هذا الأسلوب الزمري المكثف . ولعل ما صهره من مواصلة الكتابة في هذا الاتجاه . هو نفس السبب الذي ذكره في تعليقه على رويته « ما نقي لكم » . وهو حرصه على أن يصل إليه إلى الجماهير الموهمة ومؤثرة . وما أظن أن قصة مثل « الأخضر والأحمر » يمكن أن يفهمها ويستوعب كل أجيالها إلا فئة ضئيلة من القراء الملتفين .

...

ونقل القصة الرابعة : « أم سعد تقول : حجمة من حجمة . تفرق ! » . مرحلة النضج الأخيرة في حياة « هسان » الفنية . حيث نراه يستخدم أنماط السرد التقليدية البسيطة . مع تفرق واضح في رسم معالم الشخصية الفلسطينية الشمية . وإبراز الجوانب الثورية فيها . دون التعلل أو خطاطية . فانقصة تبدأ بتعريفنا بشخصية أم سعد . والمحدث هو الراوي المهادي . فالراوي من قرية من الشخصية وماعاطفه معها فهو يتركها لتفتح أمامنا . ويطلق إلينا حديثا على لسانها . ولا يعلق عليه . بل يدعنا نستوعب مضمونه الثوري وحدنا .

فلن أنكب أولا بقلم الراوي شخصيته .

« أم سعد . المرأة التي عاشت مع أهل في « القبية » سنوات لا يحصيا العدد . والتي عاشت . بعد . في مخيمات الإزق سنوات لا قبل لأحد بمجعلها على كفيها . ما تزال تأتي لنداء كل يوم لثلاث : تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعياها بمحضها كيبا . تنظر إلى كبا تنظر إلى أبنا . قطع أمام أخن قصة تصابها وقصة فرحها وقصة نعيها . ولكنها أبدا لا تشكو .

إنها سيدة في الأربعين . كما يبدو . قوية كما لا يستطيع الصخر . صورة كما لا يطق الصخر . قطع أيام الأسير جبهة وخبها . فبش صهرها حشر مشرمت الشعب والعلم كي ترتفع قلعتها الخفية . ولهم أولاها .

أعرفها منذ سنوات . تشكل في مسيرة أبنا شيئا لا غنى عنه . حين تدق باب البيت وتضع أقدامها القليلة في الداخل تطرح في رأسها راحة الخياط يتصبها وصمودها العريق . يرسها وأملها . تهرع إلى لسان قصة الحرارة التي حطكتها حتى الملامسة من وراء سنة .. (ص : ٧٦٧ ، ٧٦٨)

إننا أمام نموذج إنساني متكامل تتميز الملامح . وفيه مع ذلك كثير من خصائص الشعب الفلسطيني . وسيأتينا هذا الإنسان مع تقدم القصة : في آخر لثلاث جانات فيه أم سعد أصبحت عذومها أن سعد الحق بالقدالين . وتلى أن تكون حرة أو خاضعة لذلك : « لا . قلت لجلول هذا الصباح : أريد أن ترضى مظه عسرة . أنا مصبة يا ابن عسي . اهدأ عسري في ذلك الغم . كل مساء أقول يارب ! رها قد مررت عسرون سنة . وإلما لم يلعب سعد . فن سيلعب ؟ » (ص : ٧٦٩)

كلام بسيط وحكيم وعصبي . يلمع السبب الخليل للثورة . وهو « الشعب » والمعاناة التي عايشها الشعب الفلسطيني عشرين عاما . وقت كتابة القصة - ومع أم سعد . لذلك لا نجون ولا تلعب حين يتركها أبنا ويتعلق بالفدايين . فهذا هو الطريق الوحيد للخلاص من « الشعب » الذي ظلمت معاناتها له .

وعد أن يلمتنا الراوي إلى أنيم مسجون أبنا رشدا . وما يكتفيه من الضمام والديخان . تصارعه بانها كانت تمنى لو كان قرية لتصل له كل يوم عظامه . وأبنا ففكر جليا في رويته . بل إنها أولا صغرها للبحث لتعيش معه . وتعلق عيارتها البسيطة ذات المظفر المبييض التي اختلها الكاتب عروفا لقصة : « أذكرى ؟ إن الأطفال ذلك ! لو لم يكن لدى هذان الفلان للبحث به .

إن الدراسة الموضوعية لهذه المجموعة الكبيرة من القصص القصيرة الناجمة
للكند صدى موهبة كاتبها وأصالتها ، وإذا أضفنا إليها بقية الأعمال الفنية العديدة
التي كتبها هسان ، ولذا كبرنا أنه الخليل قبل أن يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره ،
القرينا من تصور مدى الحسارة الفادحة التي مني بها الأدب العربي بفقدانه له هذه
السن المبكرة .

إن مثل هذه الموهبة الأصلية لا يمكن أن تظهر إلا في شعب عربي متحضر .
ولو لم يتعب الشعب الفلسطيني سوى هسان ككشفي وحده لكان ذلك دليلاً أكيداً
على تحضره وحرافته .

الأرض بطارم حرائل الموت والآفان المحيطة به من كل جانب ، وفي نوع من
الخاص الفرس الأليم يخرج إلى الوجود وينمو ليصبح قاتراً مقاوماً صلداً . وإن لم
تلق به في القصة الرابعة ، فقد عرفنا على الرمح الذي أبهت ، والفردية الصلبة التي
أبتهت في شخصية «أم سعد» ..

ومن ناحية الشكل اتجاهات واضحة داخل الإطار التقليدي للقصة القصيرة
في القصصين الأولى والثانية ، فحجرة جريئة لا تختر من هموس في الثالثة ، ثم
شكل في منتهى البساطة والبراعة والفخمية في الرابعة . وهي نفس المراحل الفنية
التي مر بها ابن القصص لدى هسان كشفي بشكل عام .

• هوامش

- (١) هسان كشفي : الآثار الكاملة - المجلد الثاني القصص القصيرة ، لجنة تحكيم هسان
كشفي ، بيروت ، دار المطبعة للطباعة والنشر ، حزيران (يونيو) ١٩٧٣ ، ٨٨٢
صفحة ، والإشارات إلى الصفحات التي ترد في سلب الدراسة تشير دائماً إلى هذا
المجلد ، ما لم يذكر غير ذلك .
- (٢) د. زغوان حاشور : «الطريق إلى الخيمة الأخرى» - دراسة في أعمال هسان كشفي ،
بيروت دار الأدب ، حزيران (يونيو) ١٩٧٧ ، ص : ١٧ - ٢٤
- (٣) المصدر السابق ، ص : ١٩
- (٤) د. أنان القاسم : «هسان كشفي - البنية الروائية لسائر الشعب الفلسطيني من البطل اللقي
إلى البطل الثوري» ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٤
- (٥) أضفنا إلى الجدول قصة «مصرح حسان أسود» التي نشرها الكاتب في مجلة «لغز» و
البديوية في يناير ١٩٦٦ ، ولم ينسها مجلد آثاره الكاملة .
- (٦) اعتدنا في مجلد هذه الأساليب على أوسان واري وربي ويايك . «مظرة
الأدب» ، ترجمة : يحيى الدين صبحي ، مراجعة : د. حسان الخطيب ، دمشق ،
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص : ٢٨٤ -
٢٩٠ ، وكذلك «فن الرواية» لسورست موم في كتاب «الفنان في عصر السلم وغيالات
أخرى» ، اختيار وترجمة : فؤاد دواره ، بغداد ، مطبوعات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧ ،
ص : ٢١٩ - ٢٢٤
- (٧) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص : ٨٦ ، ٨٧
- (٨) د. شكري محمد عباد : «القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي» ، معهد
البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، ص ٣٧
- (٩) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٢٠ .
- (١٠) «هسان كشفي - البنية الروائية» ، ص ٨١ .
- (١١) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٥١ .



عَالَمٌ

سَعْدُ مَكَوِي وَدَّلَالَتُهُ

«كان الصمت يرقد تحت ظلال النخيل
البعيدة ، وليس في الليل الساجي غير أصوات
أجنحة السكون الطائر في نور القمر . وكانت
«الدلائل» تأهب لحمول المساء في ليلة النصف
من رمضان ، وفي شيء من المرح الهادئ بعد عتاء
النهار تخلفت بضعة رجال في الميدان الصغير أمام
دُور العدة ليحتضروا حديثاً معاًداً لآخر فيه ، وإن
كان لاخفي عنه .»

سعد مكايي ... والماء المكره

(١)

يظل العمل الأدبي - دوماً - في جدول مستمر بين المبدع والتلق ، للمبدع صاحب (رؤية) يشكّلها
من خلال عالم يصوره ، والتلق صاحب (رأي) يوضح به معالم الرؤية التي صورها عالم الأديب . وهذا
الجدل بين الأدب والتلق قد طرح بعض أسئلة مهمة ، يأتي في مقدمتها : متى ينتهي عمل الأديب ومتى يبدأ
عمل التلق ؟ وكيف يستطيع التلق أن يعيد تشكيل عالم تجربة أواحدة الأديب على نحو ما ... ؟

إن الأديب حين يشرع في تشكيل تجربة أديبه فإنه ينطلق بداية من قضية لزرقة في واقع ، ويظل
الأديب مدفوعاً بقضيه إلى أن يشكّلها في (عالم) فني خاص به .

وحين يتصدى التلق لتصل الأديب فإنه لا يواجه فيه (موقف) صريحاً ، بل يلقى بهام رمزي خاص ،
ي طرح من خلاله الأديب موقفه المتشكّل وأدواته المشكلة . فالتلق إذن بدأ من حيث انتهى الأديب ليصل
في النهاية إلى ما بدأ به .

والخلافاً من هذا (المدخل) سوف نحاول أن نوضح ملامح (عالم) سعد مكايي في القصة القصيرة
باعتباره واحداً من كتابها المختصين ، لنصل في النهاية إلى التصرف على (موقفه) ، والدلائل الخفية التي
يؤسس بها عالمه القصصي .

اسهام سعد مكايي

أسلوباً يقرب من الطامع أحياناً ، فضلاً عن أنه حر في نفسه قناعة عميقة الروادف
الدينية الثقية . من هنا نجد في قصصه أحياناً عناية بالأنشيد الدينية ، والاعتماد
من القرآن الكريم والحديث النبوي ، واعتناء بعض القصص الديني الضيق ،
الذي يردده بعض رجال الدين في القرية .

وقد ظلت القرية عند سعد مكايي في معظم مآلئها (العالم) الخلق لا يكتب
من قصص قصيرة أو روايات أو مسرحيات وحسن يبعد الكاتب عن القرية ويصعد
من المدينة (خليفة) لأحداًه فإن الشخصيات في المدينة تكون من أصل رطل
نقل بعض قصص مجرّعة «الزمن الرغد» ووجع الشياطين ، على سبيل المثال .

ولد سعد مكايي في سنة ١٩١٦ بقرية «الدلائل» مركز شين الكوم - محافظة
المنوفية ، وهي نفس قرية عبد الرحمن الشراوي الذي ولد بسنده في القرية نفسها
مع بداية العقد الثالث من هذا القرن . وسوف نوضح فيما بعد أن هناك (أواصر
مشتركة) لوحدها بينها في عالم القصة كما وجدت بينها أعرسة القرية المشتركة وزمالة
الصبا المبكر . وكان والده كاتباً يعمل مدرساً للغة العربية ، وكان يلهي جزءاً من
يومه في تعليم تلاميذ إحدى مدارس المعلمين ، اللغة العربية والدين ، وفيه اليوم
بقضيه مع أسرته في زراعة الأرض .

وقد أثر هذا التراث الفلاح ذو الثقافة الريفية تأثيراً بعيد المدى في ابنه ، فقد
دور عنه حب الأرض والاحساس بالفلاح ، كما أخذ عنه العناية باللغة العربية

- ٣ - الحلم يدخل القرية
٤ - الخليفة ... (تحت الطبع)
٥ - دراسات حول شخصيات عالية :-

- ١ - رجل من طين
٢ - لو كان العالم ملكاً لنا .
٣ - كتب مترجمة :-

- ١ - بيكث أو شرف الله - جان أنوى
٢ - اللغة السبائية - مارسيل مارتان .

وهناك كثير من المقالات المترجمة للكاتب في الصحف التي عمل بها وهي :
المصري - الشعب - الجمهورية . ومن هذا كله يبدو إلى أي حد حاول سعد
مكاوي أن يلمس الحياة الأدبية والحركة الثقافية في مصر خلال الفترة من سنة
١٩٤٥ إلى اليوم . ولكنه واحد من كوكبة طويلة عريضة لمجاهلها التلذذ المعاصر .

...

(٣)

الماء العكرة ... لماذا ؟

كتب أقاصيص هذه المجموعة في فترة غير متقاربة نسبياً ، حيث نشر معظمها
في صحيفة «المصري» فيما بين سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٥ ، ونشرت في مجموعة سنة
١٩٥٦ . وقصص هذه المجموعة في مجلدتها لتدور أحداثها في قرية «الدلائون» التي
ولد فيها الكاتب . وهذه القصص - باستثناء قصة «صحة مدهشة» - تدور في
إطار شخصيات القرية المألوفة ، التي يمكن أن تتوقع وجود مثلها عند تصوير أي
قرية مصرية . وهذه الشخصيات تكاد تتكرر - بأسماء أخرى - ولكن بنفس
اللامح الإنسانية والدلالات الفنية ، لا في أقاصيص الكاتب بل في نفس المجموعة
«صحب» بل في بعض أعماله الأخرى ، مثل رواية «الرجل والطريق» ومسرحة
«الحلم يدخل القرية» . ومن ثم يمكننا أن ندرك إن العالم الفني الذي يمكنه هذه
المجموعة يعد (اختصاراً) فيما تفرجه الأدبية في مجملها - إن جاز أن يكون في
مجال اكتشاف تجربة الأدب اختصاراً ، وأيضاً فإن هذه المجموعة - بحكم عالمها
الفرح المتكامل ، والمكثرت عند صاحبها - تكاد تكون (رواية) تشكل من عدة
مواقف أو مشاهد قصصية ، فالواقع الاجتماعي الذي تصوره مجموعة «الماء العكرة»
هو عالم قرية الدلائون على المسرى الرمزي . وشخصياته قد تظهر في قصة وتختفي
في أخرى ، تمثل شخصيات مستمرة : مثل «الملك» ، و«الصميلة» ، و«التاجر»
و«المدرس» ، و«شيخ الجامع» ، و«عادم المسجد» ، و«الزوجة الأزهرية» ،
و«الحلاق» ، و«الشيخ أبو العهد» - المحبوب ، و«الزوجة الأفعى» ، و«الزوجة»
و«البرادعي» ، و«الفتاة الجميلة العظيمة» ، و«الزوجة الفقيرة الساقطة» ، و«الزوجة»
الطريق» ، أو - كما يسميه الكاتب - «شيخ الليل» .

هذه القادح البشرية وغيرها - كما يستطيع من التحليل النقدي
للمجموعة - تكاد تمثل «عناصر عالم» التجربة الأدبية في عملها عند سعد
مكاوي... وإن أكتشف ضامناً حين أقول إن هذه السمة (طابع متين) لكل
ما يكتب مؤلفها ، ولكنها في الوقت نفسه قد تكون سبباً لفرقه في التكرار . وما هو
أخطر من التكرار ، وأغنى (محدودة) الطاقة الفنية والمقدرة الأدبية .

وإذا كنا نعتبر (الزوجة) في هذه المجموعة أن المؤلف كان مصرعاً على وعظماً
بالقرية التي ولد فيها ونشأ . وهو يدرك ذلك في المجموعة أكثر من مرة على نحو مباشر
في الغالب ، وفي أحيان نادرة على نحو غير مباشر . فالقصة التي تحمل اسم المجموعة
مثلاً ، قد ذكر فيها اسم القرية أكثر من مرة . وفي تقديم قصة «مظلومة» يذكر
المؤلف من معالم هذه القرية بحر شين وساقية أمهات ، ثم يعود في قصته «صحة

ومن عجب أن ذلك الزوال الأزهرى يرسل فتاه - على ثقته الخاصة - إلى
باريس للدراسة الطب ، ولكنه يخطئ فيها ، ويحول دراسته إلى الآداب في
السرديون . ويظل فيها في باريس أربع سنوات تقريباً (١٩٣٦ - ١٩٤٠) ،
ولكنه يعود قبل أن يحصل على ليسانس الآداب . هذه المدة التي قضها كاتبنا في
باريس - وفي كلية الآداب على وجه الخصوص - ساعدته على دراسة كثير من
العلوم ذات الصلة الوثيقة بالآداب ، مثل علم الجبال ، وعلم النفس ، وسيكولوجية
الجنس ، والصرف على أصول القصة والسرور والموسيقى والفن التشكيلي . وسوف
يبدو أثر هذا كله بوضوح فيما يؤلف ويترجم بعد ذلك .

عاد سعد مكاوي من باريس - كما عاد أستاذة توفيق الحكيم من
باريس - لا يحمل شهادة دراسية ، ومن ثم لم يكن أمامه سوى كتابة القصة والعمل
بالصحافة . وقد بدأ ينشر قصصه الأولى في مجلة «آخر ساعة» منذ شهر ديسمبر سنة
١٩٤٥ (١) ، ولكنه سرعان ما حول الإشراف على «الصحيفة الأدبية» في جريدة
«المصري» منذ سنة ١٩٤٧ تقريباً . وقد كانت تلك الجريدة حينذاك أوسع الجرائد
الخزينة انتشاراً وتأثيراً . وقد بدأ يعمل في «المصري» إلى أن عوفت مع إلغاء
الأحزاب سنة ١٩٥٤ . ثم تولى الإشراف على الصفحة الأدبية في جريدة
«الشعب» من ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٥٩ . ثم عمل محرراً في لجنة لرواية القصص
السبائية في وزارة الثقافة في عهد «يوسف السباعي» إلى أن أُحيل إلى التقاعد في
سنة ١٩٦٦ . ولكن الشيء الذي لم يحوط عنه سعد مكاوي هو المؤلفات والترجمة
إلى اليوم .

إن سعد مكاوي كاتب متعدد الجوانب ، فهو لخاص زواري ومسرحة
وترجم وكاتب مقال ، ولكن القصة القصيرة تعد (أغص) مجالاً في ميدان
إبداعه الممتد . ويتصل هذا النتاج إلى بل :-

أ - في القصة القصيرة : (٢)

- ١ - نساء من عزف
- ٢ - قهوة الجانيب
- ٣ - قديسة من باب القهرة
- ٤ - شباب وأنياب
- ٥ - الزمن الوعد
- ٦ - راحة من الزوالك
- ٧ - أبواب الليل
- ٨ - الماء العكرة
- ٩ - شهيرة وقصص أخرى
- ١٠ - مجمع الشياطين
- ١١ - الرقص على السبب الأخضر
- ١٢ - القصر المشوي
- ١٣ - القصر بزر الحديقة
- ١٤ - مجموعة من الحياة العامة للكاتب

ب - الرواية :-

- ١ - المائرون نياها
- ٢ - الرجل والطريق
- ٣ - الكرواج
- ٤ - لانتاني وحدي

ج - للمسرحية :-

- ١ - البيت والحي
- ٢ - الأيام الصعبة



محصلة ، فيذكر بحر شين كذلك ، ويبنه الرقيق المائل عليه ، موضحاً أن بحر شين هو أحد فروع النيل بقرية الدلاون القريبة من مدينة شين الكوم... (٤) هذا فضلاً عن أن إحدى قصص المجموعة تحمل عنوان «هل بحر شين» ومازدي الوصول إليه هو أن مجموعة «لواء المكر» مجموعة ذات عالم إسماعيل واحد ، وأنها ترتبطها بالروابط روابط أبعد من روابط الفن ، على نحو يجعل لعلها الفني (خصوصية متميزة) .

لذا أضفنا إلى هذا أن المؤلف قد كتبها بعد أن تصفح فيها واسوت لديه القدرة على الكتابة القصصية ، ربما جاز لنا أن نقرر أن هذه المجموعة (صبة) صالحة للدلالة على طيبة المهجة الفنية لدى المؤلف ، وعلى السهولة المتفطرة للفن القصصية الصغيرة عند .

ولئن لم يجعل هذه المجموعة محور دراستنا نرد أن نلجأ إلى أن كل ما سوف ننتهي إليه من نتائج ، وما سوف نلجأ من قضايا أدبية ، إنما هو (خاص) بهذه المجموعة .

(٤)

العالم القصصى

إن مجموعة «لواء المكر» تصفّر علماً واحداً هو عالم قرية «الدلاون» . هذا العالم هو الأساس الحقيقى لعالم سعد مكاوي الأدبى . ولكن ما نوعية الشخصيات التى يركز عليها الكاتب فى هذا العالم ؟ وما طبيعة الصراع الإنسان الذى يدور بينا ؟

أما نوعية (الشخصيات) التى يركز عليها سعد مكاوي فيمكن أن نقسمها إلى مجموعتين : تحتل المجموعة الأولى الشخصيات الخيطة لمازومة التى تتناول من أجل حلها فى الحياة والوجود ، وتحتل المجموعة الثانية الشخصيات المعادية التى تجسد الشر .

أ - المجموعة الأولى من الشخصيات :-

الشخصيات (الخيطة) التى تتناول - فى قصص المجموعة كلها - شخصيات تحتل (أدب) مسعى اجتماعى فى القرية ، من أهالي وأهلوقين وصغار الملاك والموظفين والتجار والحقارين وصناع البزازع والمدرسين الإقليميين وحلى مشايخ الطرق الصوفية والمخادنين ... وغيرهم .

ومن الواضح أن الشخصيات المسحوقه اجتماعياً تحظى باهتمام كبير من كاتبتها . ويؤكد هذا الاهتمام أنه يذكر بعضها بنسب الاسم والمصلحة فى أكثر من قصة . ولقد يميز الاسم أحياناً بريق المصلحة ، ولكن تظل الشخصية هى -ى- . ويمكن أن نحصى أهم شخصيات هذه المجموعة على لى ، مع بيان عدد القصص التى ذكر فيها كل منها :-

الشخصية	اسم القصة التى ورد ذكره فيها	عدد المرات
موسى البرادعى	لواء المكر	مرتان
الحلاق	مصرع حمار لواء المكر (شبان)	مرتان
عبد الطعم البقال	على بحر شين (حجازى)	مرتان
عصر حريس النجلى	ابن أنيسة (عبد الجواد أفندى)	عصم مرات
المدرس الإقليمى	فى دوار الصلدة (عبد الجواد أفندى) قاروط ورضوان (عبد القريب أفندى) لقبيحة الشيخ عمر (الشيخ عمر) الأجر والوراب (الشيخ عبد الفتاح)	
الأديب الصغير	الراك الحليوة (حسن) على بحر شين (القاص)	مرتان
الحانوى	على بحر شين	مرة
الحبر	لواء المكر	مرتان
القبه	الراك الحليوة	مرة
التصوف المخلوب	طريق القديس على بحر شين	مرة
الضامل	لواء المكر ابن أنيسة قاروط ورضوان السعة	أربع مرات
الصيد	سبح الليل مطارقة	مرة
التجار	عصر حريس النجلى	مرتان
القلاح الصغير	سبح الليل قاروط ورضوان السعة	مرة
القبيرة	لواء المكر ... (نميمة) على بحر شين ... (نميمة)	مرتان
القادة القديس	الراك الحليوة (خيرية) القى تتزوج من قاروط ورضوان (أصناف) شيخ عى	مرتان

عده هي أهم شخصيات المجموعة ، التى تغل عصر الصراع والاضلال من أجل حلها فى الحياة . إزاء القوى الشريرة التى تضللها فى عالم القرية . ولعل (أهم ملاحظة) يمكن أن نستخلصها بالنسبة لهذه المجموعة من الشخصيات هي أنها تغل (أدب) مسعى اجتماعي (فى عالم القرية . وللاذك أن اهتمام الكاتب بهذه الشخصية الاجتماعية المسحوقه يؤكد حرصه على أن يكون صاحب (رواية واقعية) مطروقة بالتصوير من هذه الشرائع المظلمة فى مجتمع القرية . إن الهدف الأساسى من القصة عند كاتبتها هو أن تعكس (مزارع الغدقاء) فى القرية ضد مستظلم الذين يسرقون منهم الثروات والحياة . وهذا مايجل سيد الساجح بعينه ضمن تيار مهام «الواقعية الاجتماعية» (١) . والكاتب يؤكد هذا الوضع فى أكثر من قصة فى هذه المجموعة . ومن ذلك قوله على لسان «سبح الليل» : «أنا لاأريد أن أجوع فى هذا البلد ياشيخ البلد ... قد كان تناول المشاء قبل النوم أقصى أمالى طفولتى ، ولم أكن أملك شيئاً ، والأمانة والكرم فى مثل هذه الدنيا ليس لها كما تعلمت معنى إلا الموت جوعاً ... وأنا لأسرق ولأهيب ... أنا أتمدح حقى ... أتمدح حقى فقط ... والجحيع يسرقون ويهينون ياشيخ البلد ، يعطرون فيهم بالتملح ، ثم يتجرأ القوي والكبير ، ويقع فى الشبكة الضعيف والصغير...» (٢)

الجموعة الثانية من الشخصيات :-

وهي التي تمثل الشر وتسلب حق الضعفاء في الحياة والوجود ، فتطف في الجانب الآخر من محور الصراع . ويمكن أن نقسمها إلى ثلاث شرائح :-

الإقطاعيون وأبناهم من يستغلون الفقراء ويولسون حقوقهم . كالشيخ الإقطاعي . والعصيدة ، وشيخ البلد ، وشيخ الخمر ، ونافز زوادة البك . وتاجر اللواشي .

المغامرون الأجانب :

ومثلهم الخواجة اليوناني جيمس . وابنته الماكراة المغرب أوريكا .

وهذا الفرع موزع للنموذج السابق ولكنه - وإن كان لا يتكرر كثيرا في قصص سعد مكاوي - يشكل عنصرا آمرا من عناصر الاستغلال لعالم القرية والمدينة . وبني أن لؤلؤن يصور القرية في الرابع الأول من هذا الفرع ، أي أنه يستمد من ذكريات طفولته بالقرية مادة قصصه . ومن اللافت للنظر أن هذه المرحلة المبكرة نسبيا من تاريخ القرية المصرية هي الأكثر إحصاء على هيئة الكتاب . ومن هنا يبدو القرية - كما يصورها - غريبة على القارئ المعاصر اليوم .

رجل الدين المستغل :

يصور الكاتب في كثير من قصصه شخصية رجل الدين المستغل ، الذي يبدو في سلوكه أقرب إلى الجبل لجور الدين وعالمه . وقد صور الكاتب شخصيته باسم « الشيخ هندي » ، عيسى مرات في قصصه « الماء المكر » و « ابن أمه » - و « فضيحة الشيخ عمر » - و « سب الليل » - و « قرايط رصوان التمس » وكذلك صور الكاتب نفس الشخصية تحت أسماء أخرى مثل : الشيخ يرمي (في قصة « عصر هويس الدقي ») ، والشيخ عبد الفضيل (في قصة « مصرع حارة ») . وقريب منها شخصية الشيخ عبد الفضال (في قصة « الأجر والثواب ») . وتتقدم هذه الشخصية من حيث (الوظيفة الاجتماعية) - يبدو « فقيه الكتاب وشيخ المسجد » ، والكاتب حين يصور هذا المخرج - من حيث هو قوة متاول في عالم القرية - لا يتعرض إلا بقله من فكر حقيق . وإنما يتقدم لأنه يشغل وظيفة اجتماعية لا يقدرون سلوكه العمل فيها بالفكر الذي يريده . والقيم التي يتأدى بها . ولكن تقابل الصورة المسئلة لرجل الدين صورة موجبة لرجل دين آخر . لا يعمل في خدمة السلطة في القرية . ولا يتناقض فعله مع سلوكه . كصورة (المتصوف) الجبلية الهلالية . كما تعطي شخصية « أبو العهد المنور » ، الذي ورد ذكرها في قصة « دل عر شين » ، والتي صاغها الكاتب في رواية « الرجل والطريق » . هذه الصورة المرحبة تمثل المخرج النقي والمظهر لرجل الدين .

وقد ضح الكاتب بأن المؤرخين الذين يعاديه - على لسان إحدى شخصياته - هما الإقطاعي ورجل الدين . ومن هنا وجدنا موسى البرادعي يقول في صحت له مع زواي القصة - ولعله المؤلف نفسه - « أنا ما كرهش في الدنيا أذ صحت عبد الفضيل التائق الضلال » . فلي يتجاوز الدين - وصفت جوده الأبايحي طألم العباد .. والصحية إن الصالحين دول تلاقيهم بعلهم بعض كويس .. ويساعدوا بعض كويس .. فاقهمش له ! ... »^(٥)

هكذا يتعدد - من خلال العالم القصصي الذي يصوره الكاتب - محورا الصراع والتناقض . أو عنصرا الخير والشر .. وهنا نصل إلى توضيح سؤال آخر سبق أن طرحناه من قبل ،

(٥)

طبيعة الصراع في قصص المجموعة

وضح من خلال مجموعتي الشخصيات الخيرة والشريرة التين صورهما سعد مكاوي ، أن عالمه القصصي يتطوى على صراع مستمر بين الرغبة في الحياة . التي تقوم بها شخصيات (مسخرة) من القرية . والمستغلين من رجال الإقطاع وعلماء

الدين . والصراع الذي يركز عليه المؤلف - بالمرجة الأولى - صراع اجتماعي في جوهره بين (الفقير والغني) من أجل لقمة العيش . ولذلك لا يبرز القضايا (السياسية) في هذه المجموعة ، فالتضاد ضد المستعمر . أو من أجل الحرية السياسية . هو أمر لا يخطر على بال شخصيات المجموعة وقد نجد هناك صراعا من أجل تحقيق الحب أحيانا . أو ثمة القرية والتطلع إلى المدينة . أما السياسة فلا ذكر لها . لأن البحث عن لقمة العيش . هو محور الرئيسي في قصص هذه المجموعة . حتى لو أدى إلى القتل ... كما فعل عبد المكر في قصة « قرايط رصوان التمس » .

وكثير من قصص مجموعة « الماء المكر » - كما ذكرت - يصور صراع الشرعية المظهورة في المجتمع ضد السطوحي لها ، فأهل القرية مثلا في القصة الأولى - التي تحمل اسم المجموعة - يجاهدون جميعا . رجالا ونساء . من أجل الحصول على طعام . ومن عجب أن السملك الذي ذهبوا لاصطياده من بركة الإقطاعي كان يتصرف في ماء مكر . وهذا يعني أن أهل القرية كانوا لا يتأثرون زفه في سهولة ويسر . وقد كان الإقطاعي غافيا عن القرية . ولكن ناظر زوادة كان حاضرا . وقد حاول أن يستعين ببعض الخمرات حتى يبعد أهل القرية عن بركة سيده . ولكنهم تخلفوا عنه . وهكذا انصرفت القرية وحصفت على زهقا من الماء المكر . الذي يمتد (زهقا) لا يعنيه أهل القرية في سبيل الحصول على القوة .

ولكن هناك قصصا أخرى في المجموعة لا تصور صراعا . ولا تهدف إلى تصوير موقف في ذي دلالة . بل إنها تشر إيهاما أن المؤلف إنما يقدمها مجرد الوبة في تسجيل أحداث ربما كانت ذات مغزى شخصي خاص به . لأنها تتصل بأحداث عاشها . أو بشخصيات عرفها . ويمثل هذا الجانب التسجيلي في المجموعة ثغارا قصصيا هي : مقطورة - طريق القبر - الأجر والثواب - « الرلك الحليمة » - على بحر شين - في دوائر التمس - قرايط رصوان التمس - فضيحة الشيخ عمر .

وقد يتداخل الجانب التسجيلي مع الوظيفة الفنية في بعض القصص . سواء في هذه الثغرات أو في غيرها من قصص المجموعة وقد ترتب على هذا بعض الظواهر الفنية مثل :

أ - الحفاوة الشديدة بالتفاصيل في أثناء القصص :

فالكاتب في أثناء تصويره لقصصه يتم كثيرا بوصف تفاصيل الحداث وملاحي الشخصية والمكان . إلى الحد الذي يحس فيه أحيانا أن الكاتب يشبه - في عتابه بكثير من الخرافات - فلان « الأرابيك » . ومن أمثلة ذلك هذا الجزء من قصة « ابن أمية » ، التي يتزاحج فيها التسجيل مع التصوير :

« زام هارون - وقرلة فويه الحق الأزرق - يسقط فوق ركبتيه - والظفت في شيق مكيوت إلى صاحب الصيغة . التي قطعت حاجته الطعيمة » كان الشيخ هندي والفا - هند ركن الجدار - بجلبابه الواسع - وعصمه الضخمة - وهو يلوح عصاه قديما هارون وظلة الباتح على تراب الأرض - في عدمة الغروب - كما لو كان واقفا صميا »^(٦)

ب - العناية بالتقرير وذكر معلومات زائدة عن الحاجة :-

أتمت عناية الكاتب بتسجيل بعض أحداث ها شبة حقيقة إلى أن يذكر - أحيانا - بعض المعلومات الزائدة عن الحاجة في أثناء تصويره للحدث أو للشخصية . مثل قصته « مصرع حارة » - على سبيل المثال - يصف الكاتب بتفصيل على دروب فريته المظهورة في ذاكرته . كان يقول : « أهبط من سيارة الأجرة العتيقة - أمام تقطة البوليس - في القاطنة بجدارها البيضاء - على السكة الزراعية - وأعجز في ذلك لشحن العقيق - بين بيت العزيز أفندي - وبيت عبد الرحمن أفندي - وأثر بعد قليل بشفق البيوت المتراخمة التي تكون الناحية الشرقية^(٧) » فهذا الوصف الرتيب التفصيل للسكان يرقى القصة . صغورا إذا كانت قصيدة .

ج - المبالغة في تصوير الشخصية :

ويجد أسلوب سعد مكاوي في جمته ببلغة العبارة حذارة بالغة . ومن المالات في صورة البلاغة أنه يكثر توظيف أسلوب (التشبية) الذي يستمد لونه من الأدب الشعبي . ومن أمثلة ذلك : - جميل كسبنا يوسف ، فوي كسبنا جريء كيف بن ذي بون ، رأى من الدنيا بأولاد كل صبيب ، وعاش في بلاد تكلم وحشوها ، ويركب أهلها الآليات والجراد والعصالي المظهم . (ص ٢١) . - « لياح الكلاب التي كانت تصوم من بعيد في نور القمر كأنها أزواج حطرة » . (ص ١٠١) .

ويبقى الكاتب من أجل مزيد من العناية بأسلوب التعبير بعض آيات من القرآن الكريم .. ونرى آيات من الشعر مثل هذا البيت (ص ١٦٢) :

سقيت إلى أن كنت أنتعل الثما
وهضت رما أغسقت إلا السندلما

والكاتب لا يوظف أسلوبه الشعري في التعبير عن الحركة القصصية للشخصيات فحسب ، بل يوظفه أيضاً في النصي عن الحواشي النفسية التي تتخلل أعماق الشخصية ، من ذلك وصلة النصي لخط قصته «قرايظ وروان السعة» : «... ولي روح الفلاح لفره على الفريه ، وقوة على إخطاء ركنه متى إحدى خصائصه العميلة الجلود . ومن سحبا هذه الخاصية أن تفتح يحمود الفلاح للزورث ، فللك الزوج من الدماء البسط الفريزي ، ويظه الامكاسات النفسية ، وجمود السمات كان رهوان يشر أن عبد الكرم ينتظر موته في يمين . لكنه راح يصنع حياته الجديدة في هدوء ، وذاب وتدير ، فافزع خواد البياثم فيزويته ، وصادت القرايظ السعة لثلاثة أفندة وسعة قرايظ ، وكل شيء صار جميلاً . إلا القليل اللبلة مع أنصاف ... أنصاف إلى ماين دخلت بيته حتى تولت وتجلت لفرتها على التكم والاحتجاز والسيطرة . وتامل مرة أخرى قوامها وكل شخصها الحسن الذي لم يول في السيطرة عليه وإخضاعه . إن الحياة معها عذاب لايتهي ... » (١٧١) .

من هذا الجزء - على سبيل المثال - نتضح لقراءة الكاتب على وصف الحركة المادية والأفكار المخوية والحواشي النفسية ، في وحدة تعبيرية رهيقة ، جميع بين كل هذه الأمور فاعل إطار السرد ، في أسلوب يجمع بين السلاسة والبلاغة . ولود أن نثيرها إلى أمرين جديرين بالملاحظة في أسلوب السرد عند سعد مكاوي هما :

١ - اللغة في استخدام (حروف الجر) . ذلك أن بعض علماء النحو اتهمه بجزر أن تروب حروف الجر بعضها عن بعض . ولكن الكاتب يجعل الأعمال تتدلى إلى الجبروتات بالحرف الذي يعطي الدلالة المقصودة .

٢ - اللغة والحساسية في استخدام (الصفة) . ذلك لأن استخدام الصفة في الأسلوب إن لم يكن بملء وحساسية يتطلب إلى عبء على الأسلوب . ولكن استخدام سعد مكاوي للصفة - على الرغم من أنه يستخدم أحياناً أكثر من صفة لموصوف واحد - يدل على وهي شديد حيال العبارة والبلاغة الأسلوب .

لغة الحوار :-

السرد من حيث الحجم يعطى على مساحة الحوار الذي يستخدمه الكاتب بدرجة أقل . فما بالنسبة للحوار فقد فطن الكاتب إلى أنه يصور شخصيات رهيقة . لذلك استخدم معها العنصرية بالمسوى الذي يدل على فئات مسوقة غير متعلمة ، مثل هذا الحوار الذي يمتد بين عبد الصمد الأخضر والعمدة :

- «دهينه يا أعش» .

- «هريت يا حطرة العمدة» .

- «هريت عبد العزيز أفندي الراجل الطيب بأهلك الى زى القاس دي ؟

تظهر عناية سعد مكاوي بتصوير الصراع الاجتماعي في إطار عمله القصص الذي يدور في القرية أو الأحياء الشعبية في المدينة . في جملته للقصة المصورة . ومن ثم لشخصيته المصورة من هذه القضية . لذلك نجد أن شخصيات القصة عند سعد - في حيث الرعي والوفاة والقضية - تكاد تكون كلها في (مستوى فني واحد) تقريباً إلى شخصيات قصصه منتزعة من قاع المجتمع . ومع ذلك فهي واضحة جداً . ومما يبرز جداً وشخصيات سعد مكاوي نتيجة هذا الوعي القليل الذي يبدو - أحياناً - أكثر من حقيقتها في الواقع إلى الحد الذي نحس فيه ببعض المبالغة (الشديدة) . أو المبالغة غير المقبولة بين الأصل والصوره . وبين الواقع والفن . فمثلاً «دربة» العصابة الجميلة الفقيرة الفلاحه - حين تسلط مع شاب عليها ، تبرز لشخصها هذا السقوط . وتري أنها شهيدة وليست آفة . بل ترى أنها في شرعة الله امرأة عند رجل ترقى . ووليقة الزواج لشخصها أكلوبة» (١٧١) .

ولقد تتجاوز المبالغة تصوير بعض الشخصيات التي في تصوير بعض الحقائق التي تتصل بهام القرية ولحمها الاجتماعي . من ذلك أن يذكر الكاتب في قصته «قرايظ وروان» أن موت الإنسان لا يؤثر في أهل القرية كما يؤثر فيهم موت حيوان :

«إن موت الأحياء ليس شيئاً . - الموت الوحيد الفاجح الذي لايسل إلى إصلاحه أو نسيانه هو موت الماشية...» (١٧١)

...

(٦)

لغة السرد والحوار

عند القصدي للحدث عن أي نوع أدبي . نواجه بالضرورة عنصر اللغة . وعندما يدور البحث حول لغة الفن القصصى فإننا نذكر أن لغة اللغة القصصية أحياناً الخاصة . ونقوم لغة سعد مكاوي على قدر من المثالية والأزواج . حيث نجد صيغتين لغويتين :

١ - مستوى شاعري فصيح في السرد .

٢ - مستوى مدوخل في العامية في الحوار .

لغة السرد :

لغة السرد القصصى عند كاتبنا بسيطة في جملتها ، حيث يوظف الكاتب على سلامة البناء وبلاغة الجملة ، إلى الحد الذي يلفت من الشاعرية . والفاقر الوحيد هو أن لغة الشعر تقدم في العال على الإيجاز والتركيز اللذين - في حين نجل لغة القصة بالضرورة إلى قدر من الإطناف والمثابة بالتفاصيل والجزويات ، ولا تخفى اللغة عند سعد مكاوي من (إطناف يخفى لها قلداً من الفرنسية والتوازن الصوتي في التعبير . ومن أمثلة ذلك في الجمجمة - وهو كثير جداً - هذا الجزء الشعري الأداء من قصته «حطرة» : «تكتت البصرة في الماء وأضطت سبجارة ، ورفقت على ظهري . ودعا صمى عالم التجمور الأماي أن ينى ماينا بجاجة إليه من سكبنة القلب . وكانت فروع من شجرة الثوب القديمة التي تحضن مدار الساقية ، تنفد خلال انظر الجميل ، طامعة بما يخرج فيها من الشفرة صفاء القبة المصونة المسورة بجسماء الكواكب المتألفة . ويجب وجود الضفدع وحشرات الحظول ، وصائر ماعل الأرض في لغات متعاضدة ، يرسلها طير مجهول الصفة ، يعنى بوجوده في الفضاء العظيم . ومن البث في مثل هذه اللحظة الواجعية أن يلبس الزمن بالساعة والعليلة ، وأن يكون المكان وجوداً ، إنما هو دهر من الاستجماع في الكون ، والاندماج في وحدة الحياة المتصلة من الأزل إلى الأبد . وتحقق التجمور وتعمري بسطها المتألق كأنها القلوب وحمراء» (١٧١)

- هربته باحشرة العبد.

- الت اجنت يابن زبوة

- هو الى جنى .. هو السلول باحشرة العبد .. حاجان ابني عبد التودد وجنى معاه باحشرة العبد.

- اخرى..... (١٣)

عل هذا النحو تتحاور الشخصيات كلها بهذا السرى العاوى من اللغة ، كما نجد الشخصيات فى بعض المؤلفات ترد بعض الألفاظ الضعيفة ذات الصياغة العامية :

أظلى من السيسالوت كسليمه تسفوطا فى والسفسطرسه كسنز وقوت وسفسو سفسالى (١١)

وهذه الألفاظ - التى تبدو من صياغة المؤلف نفسه - فصيحة المعنى على الرغم من غامبيتها .

وننتهى من كل هذا إلى أن لغة سعد مكاوى القصصية فى السرد والحوار موفقة بشكل فى جيد . وسيرة عن الموقف والشخصيات ، وكل مايجعل خصائص العالم القصصى عنده . ولذلك يعكس الاستخدام الذى للغة قدرأ من سلامة الوعى بما يتطلبه النوع الأدبى من سمات فنية وخصائص أدبية .

كلمة أخيرة :

لعله قد وضح من خلال الدراسة السابقة مدى ما تتميز به مجموعة «لواء المكرو» من لراء فى ، إن هذه المجموعة تعد (حلقة) مهمة فى تطور القصة القصيرة الواقعية فى مصر ، وهى توضح أن سعد مكاوى هو الحلقة التى جاء بعدها يوسف إدريس وغيره . إن عالم القصة عند سعد مكاوى يفسره بعض السمات الفنية لهذا الكاتب ، الذى يكشف عن رؤية وفنية واضحة للصراع الاجتماعى فى الريف . وهذا الوعى الفكرى كان يوازيه وهى فى أصله متطلبات الفن القصة القصيرة ، كما

يلكذ أن الوعى بالواقع والافتقار فنية واحدة ، ووجهات لعملة واحدة . وسعد مكاوى يرمز لشخصيات علة بكل الصاطف والحب ، وبكل الوعى والالتزام ، وبكل حساسية الكاتب ورواية الفنان . ومن هنا تتم القصة القصيرة عنده بقدر كبير من الشاعرية بكل هذا سبه فى ظهبرى أن الكاتب يصور علأا بأنفه وشبه ويتناحره .

هوامش	الهوامش
(١) سيد السناج : دليل القصة المصرية القصيرة طبع حنة الكتاب القاهرة - ١٩٧٢ - ص ٩٥	
(٢) التاريخ الفنية هنا هى تراوى نشر كل مجموعة فى الطبعة الأولى . وقد اسمت بالترافى نعمة والمصدر السابق ذكره .	
(٣) «لواء المكرو» ص ١١٣	
(٤) سيد السناج : البحوث القصة القصيرة . ط . دار المعارف القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٢٥٥	
(٥) «لواء المكرو» قصة سبع الليل ص ١٠٦	
(٦) المصدر السابق ص ٩٤	
(٧) «لواء المكرو» قصة ابن أبنى ، ص ٢٩	
(٨) «لواء المكرو» قصة مصرح حار ، ص ٩١	
(٩) «لواء المكرو» ص ١٤٢	
(١٠) «لواء المكرو» ص ١٨٣	
(١١) «لواء المكرو» ص ٤٥	
(١٢) «لواء المكرو» ص ١٨٩	
(١٣) «لواء المكرو» قصة فى مدار العبد ، ص ١٧٦	
(١٤) «لواء المكرو» قصة على بحر شين ، ص ١٩٣	



عالم

محمد البساطي

محمد البساطي من القصاصين المبرزين الذين بدأوا الكتابة - والنشر - منذ أوائل الستينيات (أول قصة منشورة له عام ١٩٦٠). مستطيدان لما كان قد تحقق - وفشلته - لقصة القصيرة العربية - من الاستفراوكشكل في قام بذاته . وما تأصل - لما من إنجازات فنية - بدأ تحللها منذ طاهر لاشين (في أوائل العشرينيات) مروراً بيجي حتى - وانتهاءً بأعمال يوسف إدريس الأولى .

أصدر البساطي ثلاث مجموعات قصصية : أولاً «الكبار والصغار» عام ١٩٦٧ . وآخرها «أحلام رجال قنصر العمر» عام ١٩٧٠ . وبينهما مجموعته الثانية «حدث من الطابق الثالث» عام ١٩٧٩ . كما أصدر ثلاث روايات لن تتوقف عندها في هذه القراءة التي تقتصر على القصة القصيرة .

وتطوّر مجموعات البساطي القصصية على عالم خاص - يتميز بوحدهاته الأساسية التي تتجلى عبر مجموعات الثلاث . لقد تنوع عناصر هذا العالم - أو التباين - وقد تحلّفت عناصره أو تؤكد أخرى . ولكن تظلّ الوحدات الأساسية - في هذا العالم - ثابتة ذلك .

ومن الممكن اكتشاف هذه الوحدات الأساسية بأكثر من تناول . أيسرها بالطبع - القراءة الأولية التي تتبع هذه الوحدات . غير المتعاقب الزماني للمجموعات القصصية .



- ١ -

ورغم أن قصص المجموعة - بهذا التصنيف الأول - تمنح تركيزها الأول لعالم «الصغار» - إلا أن هناك إشارات دائمة إلى عالم كبير غامض - تبدو علاقته متشابكة مبهمة . ويصوّر أشخاصه حركة تأتي من أجل الفهم . وأشخاص عالم «الصغار» يلهمون بعض علاقات الكبير في حدود ما يرتبط - من هذه العلاقات - بحياتهم لرباناً واحداً - وإيماناً حياتهم - من هذه العلاقات - سناً مباشراً .

ويبدو المراقب الاجتماعي - في عالم هذه المجموعة - مملوءة بعمارة - ومحمولة بدقة - يتحرك الجميع - حطاً أو ركباً - وهم يظنون إزاء حدود - غير مرئية - تحدد مراتبهم الاجتماعية . يكرسون هذه الحدود ويعلنون بتبني في وقت واحد . هذه الصغار - داخل هذه الحدود - يتوسلون لقاصيهم اليومية - وتفرح - هذه التفاصيل - في حالة صدام على مع تفاصيل الحياة المرسومة في الدخاية للفتنة ، والتي تكلّل عليهم من أبواب العالم الكبير .

الحياة ، في العالم الصغير - تبدو دالة مأساة - إلى أن يلتصقها شخص ما ، من العالم الكبير هائلاً ، يتحرك الأحداث في عالم الصغار ، ثم يلازمهم فيعودون إلى حدودهم وسكونهم . هذا الالتصم الكبير - المجهول غالباً - يفرح كاشبه الذي يأتي على سطح البشري الساكن : الصوت للكاتب - فتحويلات وتراجع وضع - ثم السكون مرة أخرى .

يتوزع الإطار الأول لعالم مجموعة البساطي (الكبار والصغار) بين ثلاثة دوائر صغيرة : الريف - والمدينة - وساحل البحر .

دائرة الريف تستحوذ من قصص هذه المجموعة - أربع عشرة قصة - على خمس قصص . وتستحوذ دائرة المدينة على ست قصص . ودائرة الساحل على قصتين .

ولكن أغلب القصص - التي تستق عليها من الريف - لا تقتصر على علاقات الريف الخالص - إذ تتناول معظمها «أفندية» و«موسمين» يعيشون في القرى . والملاحظة نفسها لجهاها - معكوسة - في قصص المدينة ، حيث تأتي بتلاميذ و«بين يندرسون في المدينة» وسائقى عربات «كازو» تتحدد علاقاتهم بالمدينة من خلال تنقلهم - برباتهم - بين شوارعها .

وتركّز قصص هذه المجموعة - أيّاً كانت دائرة عملها - على أشخاص يتمتعون إلى قطاعات اجتماعية بسيطة : موظفين صغار ومدرسين وصيادين و «عربية» وصعاليك يتطلعون ما تقدمه «المواكب» و «المناسبات» من طعام مجاني ، فيما عدا قصة واحدة تتناول - ضمن من تتناول - شخصين يتمتعان لشرفة اجتماعية أكبر : موظف يتاجر - بجانب وظيفته - في «الزادات» ، ومقاتل بين الهزات ويملكها .

حيث سفرة لقصص «العجول» وحث «بنازل كبري» صبيحت. يرسل إلى جزيرة متروكة. ولكن «هذا الفعل الاختياري» يصبح زائماً عليه أن يقطع طريق عبدة التاريخ الإنساني من جديد، أن يكون هو وامرأته، شبيبت بأدم وسواه، ليكون الطبيب والمكتوب والزرايع والصانع... الخ. وتغفل أول محاولة له أن يؤكّد امرأته. إذ يموت الزليل، ليطلع أول نحن لاجئيه.

وهناك من يتجاوز مسرى «الانصاع» ومسرى «الحروب» إلى مسرى «القرود». إن «زاهر» في قصة «دكان الخليفة» - يتدرب على القهر الأيوى - الذى يفسر. في القصة، غير محرم - يرسل من المنزل، لكنه يعود بما اكتسب من خبرات. عندما يلحق باحتصار أبيه لتسلم مسؤوليات البيت.

الانصاع أو الغروب أو الإردود أفعال تالية للحظات الإحساس بالقهر. أما ما قبل هذه اللحظات، فلا شيء سوى الاطمئنان الداخلى والأمنيات البسيطة: (الحكاية تفسّر جزمة وسندوتش فول) «قصة ثلاث درجات» [و] «بئس أكل مرء... لافاة ما بغنى توجنى» «قصة الزفة».

وأياً كانت مصادر البساطة في هذا العالم، فإن أشخاصه جارسونيا بتلقائية وعفوية، إذ أنهم لا يرون، من العالم للنفس، إلا حدوداً قريبة. جارسون حنايم براءة، طفليّة، كاملة. وكثيراً ما يجد هؤلاء الأشخاص يتطلعون للحظات - النادرة - للفتنة للتصريح عما بداخلهم من براءة.

وبالذات القصصى لهذا العالم رأى فعل بسيط ومباشر لعلالاته. القصة تبدأ، هالياً. عندما يتحرك سطح الحياة الساكن بفعل مؤثر خارجي، يأتي. هالياً. من خارج العالم البسيط. وسرعان ما يغنى ليستب السكون - الظاهرى - مرة أخرى.

وكل ما في عالم السكون الظاهرى يبدو متدبجاً في عبيبة واحدة. عناصرها صغار البشر. والحجران. والأشياء. وكأنه الخنثى القديم لوسدة الكائنات.

ولا يتجرّده هذا العالم من المفارقة والسطحية. ويبدو المفارقة نوعاً من تأكيده ما في العالم من تضاد (المفارقة التي يتألم فيها «حامد أفندى» من انتظار الفتش، ويشرح في الترم في كرسية داخل الفصل المدرسى، هي نفسها التي يدخل فيها الفتش الفصل - قصة «طريق الحق» - وقوم السفيرة في كثير من الموانع. يبدو مشابهة، فكترس التضاد القائم في هذا العالم عبر الأشخاص والأجسام والأشكال والمظاهر... بين «كبري» «صخر» بين حموز وطفل، بين أفندى، وغير أفندى.

- (إنت يا أفندى... يمشك إيه؟

• السلامون.

• شفتك إيه؟

• مدرس.

• أفندى؟

• مدرس.

صاح القصر في غضب:

- أفندى؟

• أبوه... أفندى.

- (السلامون أفندى!) - «قصة «مشوار صغير»]

ولكن السفيرة. في موانع أخرى. يتصغر دورها على وظيفة «إنشائية» - إن صح التعبير -، فيبدو كما لو كانت إمكانية جعل الحياة القاسية أمراً ممكناً، يمكن - فيه - اكتشاف ما يصحبك. وعندما ينتج الحزب فيه - ولد سقط على الإسفلت ووضع صاحبه العربي في مأزق وثى شقين: السقوط - وتعطيل المروء - يقول أحد «المفجرين» - (ده كان يتأبوت) «قصة «الرجل والحجارة».

ويبدو أيجاد هذا العالم امتداداً لأيجاد قديمة - تضرب جلودها في أعناق الماضى. وفي هذه المجموعة - أربع عشرة قصة - نجد الجملة الأولى في ثلاث

في قصة «زروة» - مثلاً - وشخصية هامة تزور البلدة، ليتصحر كل من فيها وبأفاتها - امتداداً للزئارة، يُقَاد السرافق الكبير، ولجهد متفحة الخطابة، ويترج التلاميذ في طابورين يشدون الأنفاس، ويُلحج الجمل السمين. ثم يغيب المفرد عندما يركب هذا الضيف - الذى لا تذكر لنا القصة شيئاً عنه - سيارته السوداء وباعتر البلدة إلى العالم «الفاضى» الكبير الذى أتى منه. نفس الإقحاح، تطرح. في قصة «طريق الحق»، إذ تستعد مدرسة القرية زئارة «المفتشين»، فتُصوّر صورة خريطة أفريقيا بجانب السبورة، ويؤكد كل من في المدرسة متنبهاً لفتاة، ويظهر للمدرس «أفندى» (ولا أذكر ما معنى الحكمة في تعيين المفتشين... ماذا يمكن للمفتش أن يعمل سوى أن يسطّ شقيقه ويترّ رأسه... ولا يندى سوى الله مايلدو في رأسه...).

في عالم «الصغار» هذا، الذى يأخذ طابعاً بسيطاً وقاسياً في آن، نجد الأطفال يعملون تجارب أكبر من أعوامهم، يتحركون بيقظة كاملة في كل الاتجاهات، ويفترون، ويصفرون، وبأفاهمهم، يطلون بعينهم للفتحة، يتصنعون عالم الشباب والكهول والشيوخ بلا أدنى إحساس بالفاتلة، يتفطنون - لضرورة أو لأخرى - زلهم بأفهمهم - هم - بصغارهم - أطفال تقتصر قوتهم على أعوامهم الصغيرة.

والرأس - في قصة «الزفة» - يثنى قطع الحزن في جبهته ويطلع من مكان إلى مكان. يرّ على من يطلب منه «القراض» نصف غريف: «مخلص... شطياً!... خلاص... قلنا شطياً!»، ومثل «الرفس» نجد أخطأاً آخرين، أحدهم يلتزم كل ما في «حقه» الطعام ويرب خارج البيت «قصة «كوكو»»، والثاني يتصل على ابن القمار ويأخذ تاجر للزفادات. يبع لها فلراً أبيض على أنه أرباب. ثم يسلمه «قبعته» وسليسا سلبانيا النديه «قصة «الكبر والصغار»». والثالث يأخذ - كرشه - لفع «كروكاته» من الجرد الإكبريل وغشياً بين الأشجار ثم يطاردهم بالحجارة «قصة «البحث عن دجاج»».

أطفال هذا العالم - وحدهم - قادرون على تحويل الضغط الخارجى الواقع عليهم إلى «سكون» معاكس، يهضمون النظر عن مدى أخلاقية هذا السلوك. أمّا آبائهم وأمهاتهم - إن وجدوا وإن وجدن - فيكتفون بالمقاومة وتحمل الضغط بأنفسهم قديم مكن.

وبعض أشخاص عالم الصغار يلاحظهم الإحساس بالقهر، ينتهزون على الدورق في تجارب هاضمة، تتكلمها علاقات عليا لا يفهمونها ولا يستطيعون أن يفهموها. فلناجيب هذه التجارب المبهمة أينا كانوا. فيسكرون ويفسرون ولا مبرر واضح. هم يتساءل «السلامون» عندما يقطع عليه الطريق الزواحي شخصان قويان غامضان:

- [أروح فيه؟ أنت أموش فاهم؟ إنت! إتم!... هاوزين فيه؟]... «قصة «مشوار صغير»]

القهر - من ناحية - مفاضى. هاضم. ليس لمة وقع يمكن أن ينل فبائته. وليس فة إجابات تريح عنه همومه. والقهر - من ناحية ثانية - يأتي بلا أسباب. فيفتح «العربي» - في للفتنة - يجلب أحد الألفاق - احتجابات يأساً: (ب- بضرين إيه؟ إنت بضرين إيه؟ أنت عملت لك فيه؟) - قصة «الرجل والحجارة».

على مستوى انصاع أشخاص عالم الصغار، للقهر وعلى مسوى ترحدهم عليه، نجد بعض هؤلاء الأشخاص يعملون - سلفاً - قدر مقاديرهم ويتدرون حجم القهر وقوته. فيغرضون «التجربة» زهم مؤلزون يتضاربهم لقليلة. يتصنعون انه - عا كاملاً ويواجهون مصيراً هزلاً: «السلامون» يُقَاد إلى مكان معزول حيث لا يُعيد الاستجداد. و «العربي» ينطع - أو يُنطع - بعته إلى أعناق الشفق المظلم.

وبين هؤلاء «الصغار» من يجد «الخلاص» في الغروب من مواجهة علاقات ألم العالم القهروض. فيفرك «الشراوى» القرية في قصة «المولد والبعيرة» [

عشرة قصة منها قد تضمنت فعلاً مافيا . إن لم تبدأ به .

إن معظم هذه القصص تبدأ بالحلقة مافية بعيدة . تتحرك وتتمو في اتجاه المافيا . ثم تتوقف فجأة وبشكل مازم . قبل أن يبلغ هذا المافيا . ثم تغلص دائم في هذا العالم . من الزمن القاتم . وتغتنم إشارات دائمة لتضيء في زمن موغل في المافيا . كان وأتلف على بعض الأحيان ، أو كان ولإزلاف في أظلمها .

كثيرا ما تلج علينا التواريخ القديمة . تظل محسدة في شيء ما .. حجرات لم يكتمل بناؤها . اجعلنا أصحابها . ذات وقت في تشيدها . ولرب أو لآخر كفرا عن إكمالها . أنباء محفورة على جلود أشجار شائعة . فترات كان البعض في طرفة قديمة منسية . يصطادونها منها السمك الخ .

المافيا مسطرة واضحة على هذا العالم . بطور صوته يبحث بكاد يخفى ما هو كائن وما سوف يكون . المافيا - رغم موهه المعلن - مازالت أصدائه تتردد . ومازال كاسما موجهاً داخل أشخاص كثيرين . وتشتت هؤلاء الأشخاص بل يفرح عارولة واضحة لرغفه حاضر مؤلم .

نلق . هنا . بالأم التي ترفض التسليم بموت ابنها - التي مات بالمثل - [قصة حجرة المرحوم] . ونلق بالمثل صغير الشأن الذي يرب - بالخمر - من زمة المافيا . يتعد طائفاً . آخر الليل . في الفراغ بين السري والمخاطب [قصة المثل] .

رصد هذا العالم - البسيط - الموهل في المافيا - يستعير من الحكايات الشعبية أزمنة العاروة . ويبتل من « الاختيار » لأطر خارجية بسيطة بعض ما فيها إبداع وعالج . ويتكى - في بعض الأحيان - على إرث فنّ . مُنجز ومُباح . متعلق في القصة القصيرة المألفة منذ . تشيكوف . وفي القصة القصيرة العربية منذ : طاهر لاثنين .

من الإرث العالمي نلجح - على سبيل المثال - ونأخذ بالقصص الداعل لتفاصيل خارجية لم نلجح بعد . بل ربما لم نلجح أبداً . فبعض الأشخاص الذين يتركون إلى قدامه المافيا يجالون أن يرموا الجاهلاً ذاتيا وحيدا لا سيأتي . يتحولون ما سيحدث وكأنهم عاشرو أو يعيشونه في الزمن القاتم . بما فيه من إشارات وأحداث وأسئلة وردود . هو نوع من إلهام المافيا على المستطيل . وهنا يتباهى « حامد أفندي » في قصة « طريق المحطة » مع « موهف » تشيكوف ومع « حوزيه » على السواء . (يجاول « حامد أفندي » اللحاق بالفتش بعدما أساء إليه . ويظل « طول الطريق » يرمس ماسيقتهم للفتش من اعتذاراته .. وما يسوق به للفتش من اعتذارات وأسئلة .. وما يسوق به هو من ردود ... الخ) .

ومن الإرث القوي العربي نجد . من ناحية . استعادة كاملة ما كان قد خيم - في الخمسينيات - من إجابات . حول اختيار التافج الفدية - حول فكرة « البطل الإجباري » . ولشخصيات العالم المافيا - هنا - أشخاص يهبط عارولهم . كما نجد . من ناحية أخرى . اعتدادا على مازيخ - في نهاية الخمسينيات - من نتائج مدبرة استخدام العائمة كاتلة للبحار . لتحمل . كما تحمل الفصحي . كل الإمكانات اللازمة لكي تصبح لغة فنية .

- ٢ -

تشمل المجموعة الثانية ضد البساطي - (حينئذ في الطابق الثالث) - ثلاث عشرة قصة . تتوزع دوائر مع قصص منها بين الغرب والمدينة وتداخل علاقتهما في مكان واحد . أما القصص الست الأخرى فلها معنى مختلف . إذ تتنمي هذه القصص «موكب الحزن» . و « قصة رجل ميت » و « مغربات حمزة » . و « حكايات لرجل فوق السطح » . و « الحنازة » . و « زهرة الزكيات غير المصحة » . إلى عوالم مغلقة . يصعب تخيلها . ويصعب - من ثم - إدراجها . بشكل مُطعّم ونهال . في إطار عارخي معين .

في هذه القصص الست نجد وعداً داخلها لمسكك لتدريب . أو حارة غامضة بها مركبة يستحم فيها الأطفال . أو مكاتب موظفين مُنظمة المافيا (عظلم كالكاوي . إن صم العبير) . أو تفتق معزولا . أو يكاد يكون - عن العالم الخارجي . ويترك القاص - في هذه القصص - جزءا مما كان ينبغي له اختيار العوالم الخارجية النضمة من تفاصيل متنوعة . ويرتد إلى ما يدور في عاله من مشاعر وسذالات داخلية .

ونلق القاص على تقسيم القديم للعالم : «ديار» و « صغار » . ولكن تخلف حيلة التناول . هنا . هنا في التناول القديم . إذ لم يند « الكبار » أشخاصا مجهولين يتحركون تحركا مشويا بالمعروض . وإنما يقرب القاص - بدرجة ما - من علمهم . فيقول عنهم - إلى حد - ما لا زلهم من إيهام في عالم المجموعة الأولى . وفي إطار التناول الخليلي لناظ أن الزاوي في القصة الأولى من هذه المجموعة [قصة « حدي »] هو مالك قطعة من الأرض . بينما « الأخر » المافيا هو « الصغير » الذي يني « حدة » على هذه الأرض أثناء غياب المالك .

ورغم ما في هذا التناول من طرخ مختلف نوعا ما . فإلاز الحدود قائمة . بين « الصغار » و « الكبار » . بين « الأندى » و « الأندى » . بين الأطفال وصراهم .. الخ . في قصة « الحنازة » نجد من يتنمي إلى قطاع صغير من بلدة ما . يعمل مع من يقومون بتجهيز مدراس الاحتفالات لاستقبال الزائرين الكبار عندما يأتون لزيارة البلدة . وهو - إذ يرت - يرصد تجربة مؤزلة . ويرصد - في الوقت نفسه - بقاء « الكبار » مختلفين في رموز كبيرة (معارضة في تناسق غريب) .

وفي عالم هذه المجموعة نجد امتدادا شبه حركي - للظلمة التي تطف عتارح دائرة « الانصاح » . فآخذ الأطفال - على سبيل المثال - يجاول . دون جدوى . أن يكون مؤذيا في حضرة عبء : ولا أعرف لماذا يصبر هو وفريقه من الناس على أن أخلع لغيرهم منذ وفاة أبي . وأنها ترداد شراسة (وحده) [قصة « عالم وأنا »] .

يجانب هذا الامتداد اقترظ الظلمة - إلى حد الشراسة هنا - نلج زاوية أخرى للظلمة . أو شيلا آخر من أشكالها . إنها ظلمة « المعاجزة » . إن صم الصغير .

صاحب الجمل العجوز يتصيد الحطبات لينظر متلصعا مبهورا - لفحص الأطفال وانتباههم - من خلال لفترات مفرقة في فاش سراق الأعراس . وهو « كالمزقة » فاشا المنع نحوها وهرب مياها بلدهم . ثم يلف ليرب الرقاد المتطير ضاحكا [قصة « المهرج »] .

تمة أشخاص يكونون - هنا - على المستوى الزمني . ولكن تبنى الظلمة الدائمة في داخلهم ثابتة نغمة نقطة رمنية لا تتجاوزها . مستمرة أو مُنظمة . فإلاذا كان العجوز صاحب الجمل يظل وجه الظلمة المستمر . فإن « سبور » - الذي صم جسدنا وييل داخلنا متنبيا إلى الظلمة - يظل وجهها ثابتا . لنبدو له حياة الآخرين . بكل الزامات وصعوباتها . لعبة سلية . يدخلها رغبة منه في كسر الفرد وحالة خالصة للاستمتاع بهذا الكسر . بطير غير الآخرين فيطاردونه - بمجديز بالغة - مير الزرع والمصارف والجلبون . بينما يستمع - هو - ويصل يله المظاردة [قصة « لعبة المظاردة »] .

الظلمة - هنا - نزع من التنبؤ بأحواليات منية ظاهريا ولكنها كامنة متوجهة بالداخل . وهي - إذ تتوجه - تتفاح مع تقبيلها . ولذلك نلق كثيرا بإشارات للمزلة الولادة والرت . فتخالف - في عالم المجموعة - حركة الأطفال القادمين للعبة مع أولئك الذين يفلدوننا . أطفال عديدين - هنا - يتحركون وينفخون فجأة . ومادة بلا سبب . وبالتقابل تحضر العجوز التي كانت (محتومين) . تتفيلهم في مدخل البيت . وتزلي الطين اللاصق بأجسادهم (المطوية) . وأكثا كانت لكرامهم بطريقها الخاصة [قصة « حكايات لرجل فوق السطح »] .

وإذا كانت قصص المجموعة السابقة تبدأ بالماضي الذي يتحرك . أتيا . في اتجاه لحظة حاضرة . فإن قصص هذه المجموعة تبدأ بالماضي الذي يتجه ويذهب إلى ماضٍ آخر أكثر غيابة . وبلاط . في قصص هذه المجموعة . فكرة استخدام التقنية القائمة على استرجاع الزمن . ولكنها ترتبط - في هذه المجموعة - بمحاولة استكشاف الإحساس بالزمن الأثني القائم .

وإذا كان أشخاص عالم المجموعة الأول يشعرون بالزمن القائم بوصفه وفاءة تدور بشكل من أشكال الجمود واليات ، فإن أشخاص هذه المجموعة يشعرون بما طرأ على الزمن القائم من حراك وتغير .

ولا يكتف أشخاص هذا العالم من "الرحم" على زمن قديم منسج أو غير معيّناته الزمن حاضر . لقد انقطع ما يربط الزمن وعهد ما كان يتقاسمه الزمن القديم من حركة . كما أن "الضام" لم يعد كما كان .. أصبح لا يأتي بالزمن والأعاصير (قصة "حكايات لرجل فوق السطح") .

إن هذا العالم يرتبط بشكل من أشكال "التجريد" من ناحية . ويتلخص عضويا بعلامات لغوية نموذجية من ناحية أخرى . ففي أغلب قصص المجموعة نجد أشخاصا مترجمين معجمهم بلا "أسماء" أو ملاحق فردية خاصة . يقتصر قديمهم على مجرد صفات : (السائق) ، (العائجة) ، (الرجل) ، (المهجر) ، (العجوز) ، (المم) ، (النابض) ، (السائق) ، (الطفل) ، (الضابط) ، (الخ) .

ولي أغلب القصص نرى اللغة جزءاً أساسياً من العالم . علاقاتها مجسدة لما يحويه من خروقات وأغراب ورمادية وسؤال . ويتجسد علاقات اللغة من الأسطر . وكثيراً ما تتلاحق - في الحوز الداعل برجه خاص - الانطلاقات بين الأزمنة المختلفة . وتتقاطع الصيغ الحبرية والأسطهامية والخيال والصفاءات . فبعدو الجبل شبيهة بدوائر . مفرقة . متداخلة . (كان واقفا في شموخ .. وراعه تلمد .. والأصرد شاحبة .. والسيرة .. ماذا يمكن أن يكون ؟ .. أنب هناك .. أجاب .. من يستطيع ؟) قصة "إسماعيل المدينة الروادية" .

في هذا النص - المفضل - يتصادم (الشموخ) و (امتداد الزمان) مع (الأهمد الضاحية) . وتتداخل الكلمات المرئية الثانية الخالدة المنقوشة على الزمان مع تلك الزائلة المرسومة على سيرة ظفر من الذاكرة القديمة . كما تتابع الأزمان التي يلقى بعضها بعضاً . إن هذا التحريك للصمد لأوصال اللغة . وهذا الطرح للملاحق لأسئلة لا تنط - بل لا تتوقف - إجابات عنها . ليست إلا محاولة - بمثل اللغة الشعرية - ربما - لاستحوال عالم مرقى . داعلي . خارجي . معاً .

.. ٣ ..

المجموعة الأخيرة للباحثي "أحلام رجال قصار العمر" أقل مجموعاته من حيث عدد القصص (تسع قصص) . تشترك دوراتها . من حيث الإطار العام . مع المجموعة السابقة في التفرع بين الريف والمدينة والساحل .

ويظهر العالم اللطيف الذي بناه من خلال المجموعة السابقة . وعتد . ويوضح . خلال هذه المجموعة . فطعل "محاسن" داخل حجرة مقلقة في بيت مزول (قصة "إث إث") أو في غرفة تحقيق ميمية العالم (قصة "الوش") أو في زواجة بسجن من (قصة "الخروج") . ويطل علينا العالم الخارجي المنقوش . أو نطل عليه . من خلال إشارات عابرة له . أو استرجاع سريع لبعض ملامحه .

والإهتمام القديم برصد الحدود الاجتماعية . والتفرع من هناك وفاءة القفر - بدرجاتها المتفاوتة - على أشخاص عالم الضيق . ذلك الإهتمام الذي تخلص شيئاً ما - في المجموعة الثانية . يبدأ في التقلص بقدر أكبر في هذه المجموعة . فصيحة الجبال التيكتين جنيتين من أبعاد الوفاءة . فيقولون عالم هذه المجموعة بوفاءة الأرض العالي . وبوفاءة التقاليد الموروثة التي تتم المحافظة عليها بديق وصرامة بالخير .

فيا ينص بالهند الأول . يتداع العالم صيحة جديدة . نرى من خلالها أن

دعا تكون الطفولة . في هذا العالم - نبدأنا للبردة . وروا تكون مراجعة لأسطورة الإصافات المفروضة سلفاً . ولكنها - على أية حال - وق جانب من جوانبها - تمثل رفضاً . معاً أو مستزاً . لتظهر معنى أو مستر .

يتصل القهر . في عالم هذه المجموعة . عن صيغة التية الوافعة في عالم المجموعة الأولى . إذ يتأق بإشارات عابرة . دون توقف لرصد أبعاده . والتأقوت - (الانصاع) للقهر . والربوب منه . (والرد عليه) - الوافع في العالم القديم نهبت في هنا علاقات "الأصعاع" و "الزود" تميز علاقات "المروبة" برزوا لاياً .

المروبة - هنا - هروب داخل . يتصل - أغلب الأحيان - في استسلام الأشخاص لفكرة وتسمية ما . إهم يطمنون إلى "خلاص" يرتبط بوجود شخص أو قديم ما . هذا الخالص أو القديس لا يستمد قناسته من مصادر خارجية بقدر ما يستمدنا من حلق الأشخاص الداعل بها . ولكن سرعان ما تتفكك الخلفيات الداخلية والخارجية : فتنت عن القديس صفة القداسة . ويصبح الاكتشاف نقبها للعلم واللامتناهات . وغرباً للفرجة الداخلية البردة . قصة "حكايات لرجل فوق السطح" .

ويرتبط "الفرجة" على العالم الخارجي . لأول مرة تجربة البساطي . بشكل من أشكال "الأغراب" . في قصة "إسماعيل المدينة الروادية" . يعيش الراوي بلا حواس . عاجزاً عن "إكمال شيء" . عاجزاً عن التعاضل مع أحد . يجمع الخطأيات الغرامية التي رسها له جارتها الطفلة الصغيرة . ويرى بها - بعدما يتوقفه زوها الأرزق وعطشها الدقيق - في أحد الأرواح . يتسكع في شوارع المدينة (الروادية) . بفقد اهتمامه بمشاهدة فيلم ما عند متصفه . وعلى جسده في حلق إحدى الروصات . يرصد إحصاسه - أو علم إحصاسه - بفنيتها التراجييين يينا بفكر في الزمن والزمان والميكروانات على الشرفات والظواهر المدروسة والمخالفات والفتن - الذي يراه - بدلاً الأوهام .

إن الفرجة الداخلية اللاهائية رد فعل لانكسار خارجي ما . شيء ما قد نظم . كان مرموماً أو يبدو - لغوي . وكان مناسكاً فائزاً . فرحل في قصة "مركب الحزن" . يتأوى بعد أن كان - في الزمن القديم - كالجبل . يصمت بعد أن كانت صمته كقلعة المنيع .

ويتبنى الانكسار - الداخلي الخارجي - معاً - إلى موت مفاجئ . هذا الموت يرصد - بدوره - رصداً حاداً . فيقول أحد الأشخاص عن تجربة مويو المفاجئ : (صوت ما يظلم من النوم . كان هناك رجل يلف باب الحجرة . قال بصوت خافت : (الحنازة سبداً) . قصة "الحنازة"]

لقد تبدأ - بعد الموت الداخلي للمفاجئ . وبعد رصده حيانيا من خارجه - دورة الأسئلة . في محاولة غائبة النفس أو استعجاب الآخرين . ول محاولة لفهم ماحدث وكيف وأذا ؟ . ولكنها أسئلة تظل - في عالم المجموعة - منقطة في الفراغ بلا إجابة . كذلك يتكرر تأكيده جديد على "سوس" قديم . كان - منذ عالم المجموعة الأولى - ينخر المياكن التي تبدو متصبة قوية . فتجاء الإشارات . نفسها . تقريباً . إلى الشقاق القائم بين الوعي المتأش والدعالي المتكبر . وفي التقاط الخطل ودلالة الجهور والصبر التيهم في عالم البساطي . ترواجها جنة أليت المتفكك بأزواج الصحف . ورواجها - في الوقت نفسه - المصدرة للزمنة المطلقة للظلال جميل يتمس إسماء ثابتة في كل الانجاعات . قصة "قصة رجل ميت" .

وتعبر . إلى حيز . صيغة الزمن المتسلسلة لرصد هذا العالم هنا في العالم القديم . في قصص هذه المجموعة (ثلاث عشرة قصة) نجد قصة واحدة تعتمد على الحكى المتدرج : «الم وأنا» . وتصفين يسيطر عليها الوصف المفرد ميطرة شبه كاملة . (والمهجر) . وقصة "رجل ميت" . أما القصص المتدرج الأخرى فتنتي - كما كان الأمر في قصص المجموعة الأولى - إلى الماضي الحاضر .

وحكاية الرجل الذي يسير على جانبيه قديمه .

والبحرسي ، ولقدان البراءة ، جود يربط على عالم هذه المجموعة من صراع .
 قد تحقت حكمة هذه الصراع بين ، أو تطور حينا آخر . لكننا - في كل الأحوال -
 نأمل عصفرا جديدا وإلغا على عناصر عالم الباطني - يتل بساطة العالم القديم .
 وإن أبق على ما يجريه من مفارقة .

والفارقة ، هنا ، نوع من تأكيد ما يقتضيه العالم من تضاد . إنها المفارقة التي
 تجعل في التناهي الحاد بين «العمدة» وإليه الذي يسعى للصمودية . وعندما
 تشتت الحرب (يروي حوربان غالبا) ، يتلقى الأول «ميكرونا» ، على سطح قصره
 ليضع منه برامج الإذاعة ، ويطلق الثاني أيضا ميكرونا : «قال الأهلاني إنه بعد
 ذلك حتى يتوحد على ميكرونا العمدة ، وإلى كل ليلة ، كانا يتفان على ضرورة
 الكفاح والتضحية بكل ما نملك حتى التمس . في الوقت نفسه . وعلى مستوى
 آخر . نجد المرأة التي مات زوجها الأول - في حرب مابله - تتلى عبر موت
 زوجها الثاني ، طيس لياب الحداد مرة أخرى ، وتقبل صندوق الثياب المؤثرة ،
 الذي قصه ليل زعمنا الثانية الصغيرة ، وتبلغ هذا الصندوق تحت السرير مرة
 ثانية بدو أصيرة .

وتدخل الحرب - عارضا - هذا العالم بمفارقاتها المصدمة . وما تحمله
 على مستوى العلاقات الإنسانية البسيطة . إن الزوجة - التي تلقت زوجها الأول
 في حرب سابقة - تصنع زوجها الثاني كريا من الغداي قبل أن يذهب للقتال في
 حرب جديدة ، وتطمح وتطمح من تبدأ ، بينا (يخرج لولاية المدارس في طرابر
 يجنون للقتال) . قصة «أحلام رجال قصير العمر» أما أزوج الجديد فكان قد
 بدأ أقيام بجهيزات وتجهيزات في البيت ، لتدبر إلى خدمه - القصير - بقاء
 طويل ، وإلى اعتماده إلى هذا الخطر . إن هذا الرجل وزوجته ، والعمدة
 ومناغسه ، لولاية المدارس الصغار في مقابل الكبار ، يملكون ثوابات متعاقبة تنطوي
 على مجلدات الحرب من مفارقات ، في عالم هذه المجموعة .

والزمن المستعظم لرصد هذا العالم زمن ماضي ، ينفذ ويحيط ببعض
 الصخرة كلها . ونحو الجملة الأولى في كل قصة فعلا ماضيا ، إن لم تبدأ به .

وحسن الأشخاص بالزمن المثال - في عالم المجموعة - أحياسا يقرون بالقياس
 والتركز وعدم الضيق (التي) بغير في بلدنا . وما كان يخلع أجداننا نغمة نحن
 أيضا) - قصة «على جانب الطريق» .

ويقتل الإحساس بيات الزمن - هنا - مواجها الإحساس بتغيره في العالم
 القديم . ولذلك يبدو التنبؤ ، ملمحا رئيسا من ملامح جزليات هذا العالم ، بعد
 أن كان «التحيز» ملمحا الرئيس قبل ذلك ، وتتشابه الأشياء كما يشابه الناس
 تماما كما (كان المياري في هذه العائلة يتشابهون كثيرا) . - قصة «على جانب
 الطريق» .

ويكاد الزمن الداخلي - كما نشر به الشخص - يتوقف . كما تعرفت
 الطفولة ، عند لحظة تايه معينة ، تظل على لباينا وعيننا . بينا يجرى الزمن
 الخارجي بلا أدنى إحساس بحركة . ولذلك تصادف - كثيرا - في قصص
 المجموعة نوافذ وحجرات مغلقة لفترات طويلة ، قصة «إث وإث» وحجرات
 معزولة عن الطقس الخارجي زمنا بين عشرين عاما قصة «ابن الموت» .

ليس ثمة غير ميات أو غير ميات . والتغير الذي قد يحدث الزمن في
 الأشخاص والأشياء غير طفيف لا يكاد يتحسن . إذ يعود الأشخاص على العالم
 يستطيعوا التورع عليه من قبل ، ووقت الأشياء - كما يرونها - معزولة من تأثير
 الزمن . وكانت هناك ثلاث لحظات . لقد تفرقت إحداهما - القريبة من البيت -
 هذا ما حدث طوال تلك السنين . وفي الليل كنت أسمع صغها سطحا الجفاف على
 نافذة الخيرة . غير أنه لم يعد الآن يصغي) قصة «إث وإث» .

وفي رصد عالم هذه المجموعة ، ينحرف القاص إلى التجريد ، ليصبح عالم هذه

والمعزولة ، كان (من عائلة مهملة لا ينتبه إليها أحد في البلدة) قصة «على جانب
 الطريق» . ولها ينحصر بالبعد الثالث نجد اهتماما بفكرة «التأخر» التي لسيتم
 جلودها من سقوطه سلبية ، تطلق بين يتوحد مصرا مفاعلا . ونحن ينتظر القيام
 به ، طوال عشرين عاما . قصة «ابن الموت» . أما وفاة القفر ، فتلقي على ،
 متداخلة مع أشكال أخرى من الوفاة ، في قصة واحدة تقريبا هي قصة «أحلام
 رجال قصير العمر» .

ومع ذلك ، تقي الصيغة القديمة الخاصة بتقسيم الباطني للعالم : «كبار»
 و«صغار» . وعلى التناوب الذي يتم فيه التركيز على علاقات عالم «الصغار» .
 ويؤكد فيه عالم «الكبار» كعالم خاص مبهم (يشكل سادا في المجموعة الأولى ،
 ويشكل أقل حدة في المجموعة الثانية) ، إذ يظل - هنا - قدر من المعروض يحيط
 بعالم الكبار : (كنت أعمل في طباشير يملكه رجل لم أره في حياتي . وكان ناظر
 زواجه ينفذ يخلقه في ظل شجرة الجميز يتحدث إلى الحلوى . لا أذكر أنه القرب
 ما مر . كانت المسألة التي تفصلنا حادة لا تسمح لنا برؤية وجهه) . قصة
 «أحلام رجال قصير العمر» .

كما تظل للقهر إشارات في هذا العالم . ولكننا لا نلتقي بقهر مباشر . في هذه
 المجموعة ، بل نرى آثارا أخيرة له بعد أن يكون «فعل القهر» قد تم ناهيا . هذا
 الاختلاف في بصريات مياتية . هنا مستوى بسيط حيث لا أحد يأخذ شيئا من
 المصاكر . ويشربوا ما يريدون من الشاي . ويرسلوا في سلام) . قصة «على
 جانب الطريق» . ومنها مستوى أقل بساطة ، حيث تلاخضا - يتسرى على
 الأول - صور جروح على الأجساد البشرية وألأز جروح يعلل مساهمة (آثار
 تعذيب غالبا) لجمعها شبيبة بالفراط . قصة «الوشم» . وقصة «الخروج» .

كما نجد - في عالم هذه المجموعة - امتدادا لنفس الانصاع القديم تحت وفاق
 لجارب قديمة ، فيجسدنا «جرب البلدان» الذي لا يكف عن السير على جانبي
 قديمه منذ سنوات بعيدة . أنه يعلل ذلك مذكرا بتضلع طيب غامض - أو -
 بالأحرى - تتلها لأوامره التي (قالها في صرامة . لذلك لم أنقله) . قصة
 «حكاية الرجل الذي يسير على جانبيه قديمه» .

كما يظل امتداد الطفولة ماثلا في عالم هذه المجموعة . فيظهر - ثانية - التمر
 الجسدي المرث الذي يقابل طفولة داخلية وفاقه عند لحظة ثابتة لا تتحرك . لكن
 الطفولة الداخلية - هنا - لا ترتبط بالسر ولا العقل . كما أنها لا تتعامل مع العالم
 الخارجي ، بعلاقته الحادة . كلمة سلبية . إنها صيغة أخرى للطفولة ، لا تصل إلى
 معنى الإدراك ولا تتعد مع البهالة . إنها طفولة «مفروضة» إن صحت
 التسمية .

الطفولة المفروضة لا ترى - في سياق المجموعة - العالم الخارجي - إنها لا تشر
 به - ابتداء - ولا تعاني قوائمه أو التزاماته الصارمة . نأوها الجسدي نزع ميات
 فعلا قصة «إث وإث» . هذا الفرق في مفارقة للثبات ، يجعل من صيغة الطفولة
 جيا على الآخرين وعلى النفس معا . لذلك تنطوي الطفولة - في عالم هذه
 المجموعة - داخل اضمثان أبهى . وعلى بكل الرعب والسعيريات - القائمة على
 الإدراك - فوق أكاثف الآخرين . فصيح نغما من أعماق القهر - بعد أن كانت
 ردا عليه ونحديا سادجا له .

ونحن البراءة ، التي ارتبطت ببعض أشخاص عالم الباطني الأول - في عالم
 هذه المجموعة . ويظهر الترحس والخوف في تعامل أغلب الأشخاص . كل منهم
 يرصد حركات الآخرين ويحصى سيئاتهم . ينتظر عربة ما موشكة . ويشعر -
 طول الوقت - أنه يجرى «مركبة» ، لا يراها أحد سواه . إن «اللون كشوية» -
 إن صحت النسبة - طابع يلقى بطله على معظم أشخاص هذه المجموعة . ويبدو
 فرح من سوء الفهم ، أو الفهم . قلما يصل بين الجميع . ونحو نوع ما لسوء
 من طرف ما ، ونحو كسر لهذا التوقع من طرف آخر . وكثيرا ما نلتقي في قصص
 المجموعة بمبارات من مثل : (ووقعوا أن يفتت خلفه . لكنه لم يصل) قصة

تضاهيه ، ومحاولة لصميم هذا التشابه ، والتعالي به عن الخنثى الصغير : الجزلى والعارض .

• هوامش

• « الكبار والصغار »

وزارة الثقافة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧

• « حليج من الطابق الثالث »

كتابات جديلية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - ١٩٧٠

• « أحلام رجال قنصر القصر »

دار الفكر للمعاصر للنشر والتوزيع القاهرة - يوليو ١٩٧٩ .

المجموعة امتداداً لعالم المجموعة السابقة . التجريد لا يرتبط ، هنا ، بالانزياح الأشخاص والكنسارهم ، بل هو ما يرتبط بإحسانهم باليات وعدم التفرغ . ولذلك لا نجد في المجموعة كلها سوى قصة واحدة تستخدم أسماء مباشرة لأشخاصها [قصة « ابن الموت »] ، ولصينين تكاد كل منهما تخرج من الأسماء [« على جانب الطريق » - « ديث إيث »] . أما القصص الأخرى ، في المجموعة ، فتتخلو من الأسماء تماماً ، ويستخدم القاصى الصلوات أو الضمائر لتحديد الأشخاص . وكثيراً ما نلتقي في هذه القصص بعبارات من مثل : « وأشار الرجل الذى يلبس البياض » . فأبعد الرجل الواقف يديه عن رأس الرجل) - « قصة « الزم »] .

وبعد هذا التزوع إلى التجريد ما يمكن ملاحظته من تفرغ الحوار والقصص في قصص المجموعة . إن معظم الأجزاء التى يرد فيها الحوار لا ترتبط بالشخصيات ، بل ترتبط بالزاوى الجرد ، فيبدو الحوار قريباً مما يُسمى بالخنثى وغير المباشر . ولذلك يبدو التجريد - في النهاية - نوعاً من تأكيد ما في العالم القصصى من

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعة من الكتب الجديدة

تقدم

أسس ..
الدعاية والإعلام
عبد الفتاح

أطلب ..
مننا
مصر

عالم ..
بلا حواجز
محمد فتحى

قواعد ..
اللغة المصرية
عبد الحسنى بكير

بالكمبيوتر
إعداد : د. عبد القادر عبد المنعم

ديوان عامر
عامر محمد مجرى

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

القصة القصيرة

عند زهير الشايب

□ أحمد سمير بريس

- .. ويربح بالك .. ويهدى مرمك ..
- .. «إن كيدن عظم ، أعوذ بالله .. كان عليا أن تنظر أوتريسا غيره .. أقوم لما أم أقوم لغيرها ؟ لكن ترى هل ستدخل الصين ؟ أمريكا بالفعل لا تجد من يفت في طريقها ..
- .. ويوفلكم لعمل الخير .. أنتم والي زيمك ..
- .. أمر لم يعد يطاق .. صدق الله العظيم .. وفرت في يودكن لماذا تخرج هذه السيدة في مثل هذا الوقت ؟ لكن ، لو أن روسيا تدخل ؟ يجب بالفعل دفع الخطين ..»

مثل هذه المناقشات إن عليه مادام المناقش يسقط في أول استحسان . ومن هنا فإن الوطن أخرج ما يكون إلى هؤلاء الكادحين ، ويتن لأحدهم أن يتر في وجه أحد (الأفندية) ^(١)

- البيلة دي أشرف من بدلتك .. دي بدلة الشغل ..
- يا أمي الراسل ما قلش حاجة ترحل ..
- ما قلش يمي إيه ؟ .. انتم لسه بتحتكروا (تحتطرون) العامل ..
- هدمه لصفقة كالا ! دي بدلة الصل .. بدلة الشغل .. واشت صراخه : أشرف من بدلتكم كلكم .. انتم حيا الله شوية أفندية .. طول النهار على مكاتبكم .. احنا بتعرق .. انتم فين احنا بلينا الشراكية ..

وهذا هو حامل الصحيفة في قصة «الرحمة» ^(٢) لا يأبه بكل ما حوله ، وعندما تشارش شائعات ، وسالت الدعاء منها ، كان كل ما فعله هو أنه نظر إلى ساعده في مقيع ، وفي القصص إشارات كثيرة لتوضيح موقف الكاتب من مدنى الثقافة ، لعل بقية القاطنين أن يحوا .

قضية أخرى من القضايا التي وقت عندها الكاتب طويلا ، وهي قضية عدم الإحساس بالسيرة في مجتمعا . الإنسان يتم - فقط - بما هو ملاصق له ، أو بما يمس مصالحه الشخصية ، دون أدنى اعتبار لمصالح الآخرين ، أو لقال العام ، أو للواجب الذي ينبغي أن يؤدي . معركة السيرة قد احترق بسبب الإهمال ^(٣) .

وق قصة انتظار ^(٤) ، يجد أن الرقاب لا حول لهم ولا قوة ، إهم يفنون بالخط في انتظار (أوتريس) لم يحضر ولن يحضر . عينات كثيرة من البشر أخرج ما يكونون إلى الراحة ، أو إلى استغلال وقته الذي ضاع سدى في الانتظار . ولكن هل من يجب ؟

والكاتب يتم بالأمان الذي ينبغي أن يحسه المواطنون . ومن هنا كان تصويره لمشكلة الحرف عند الجماهير في قصته «وفاة ساء» ، لعمد أفندي كامل رب أسرة تعيش في أمن وسلام مع زوجته نعيمه وبناتها وابنها أبن . ول مصريوم من الأيام - وقد أحسن المراجعة والمجود - والرفقة في أن يشرب كروب شاى معش من يد زوجته - إذا شك في قد تبخر . بعد أن طرق الباب شرط ^(٥)

زهير الشايب ^(١) من كتابا الجادين الذين أعفوا مصر الكثير . كانت مصر هي حبله الأول والأخير في كل ما كتب أو ترجم . ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة «المطاردون» ^(٢) وصولا إلى تلك الموسوعة الضخمة التي اصطلح بترجمتها بمرهده وهي كتاب «وصف مصر» ^(٣) المؤلف بروساة مجموعة من علماء الحملة الفرنسية على مصر : ولقد واثقه الخبة في الثالث من مايو سنة ١٩٨٧ . قيل أن يفرغ من ترجمة هذا الكتاب العظيم .

كانت عينه على مصر في كل ما ترجم ، ومن هنا كان الاختيار الواهي لكتبه بهذه :

- تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ ^(٤) .
- فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة المعاصرة ^(٥) .
- موق بلا فيور ^(٦) .
- وصف مصر .

ولم تغفل هذه الوجهات الكثيرة عن العمل الإبداعي المتمثل في عدد كبير من قصصه القصيرة . ظهر في (المطاردون ، والمصدية ^(٧) وسكابات من عالم الحيوان) ، هذا بالإضافة إلى رواياته (السماح نطر ما جلا) ^(٨) . وسوف نتناول هنا بالدراسة قصصه القصيرة .

إن زهير الشايب في هذه القصص أراد أن يقول لنا أشياء وقياس . من خلال عالمه الذي تحرك فيه . وإذا كان لكل قصاص عالمه الخاص ، فإن عالم كاتبنا تغل في المدينة أكثر من تغل في الريف . حل الزخم من نشأة الريفية . ويبدو أن اهتمام الكاتب بالمدينة راجع إلى عربة أمه في عالمها . هذا العالم الذي انتقل إليه شابا ، معطلا على الآمال الكبار . فإذا بكل شيء قد تبخر . وإذا بالآمال قد انطوت .

انتقل إلى عالم المدينة طالب علم ، ومطالب ثقافة . ومع تبخر الآمال ، كانت حملته على الرجل اللطيف . أو على عالم (الأفندية) .

هؤلاء «الأفندية» الذين طالما تشفوا بالقيم القروية . وبالعبادات الطائفة . ما إن مجتمعنا حتى يسقطوا في الاستحسان . ولو كان بسطاً للعبادة . فالرجل اللطيف في قصة «المدارة» ^(٩) . المتمثل في قارئ الصحيفة . يتنكر لسيدة مسنة استندت إلى حديدة مقلده . والموقف الذي امتحنه فيه الكاتب بسيد . والتصرف فيه أبسط ما كان عليه إلا أن يخل ما فعله . بيد أن رجلا اللطيف راح يفسد الموقف ويتناوله من زوايا شتى . ويعاقف بفكره في قضية أبعد ما تكون عن واقع اللحظة المعاشة . وهي قضية الحرف في فيتنام . بعد أن سمع السيدة المسنة تقول :

- ربنا بتجلك لشبايك أنت والي زيمك . الشاب يمس وجهه في صحيفته ..
- وعينكرو كلنكم يا أولادي .. يبارك فيكم .
- .. كهانة الستات القارعة .. الحرف في فيتنام شديدة الوحشية .
- .. وعنا زيمكم بالعرف .
- .. لكن التزام بالفعل في حاجة على جلدري . لا يجب أن تترك الأمور هكذا .

الزمن :

إن الزمن في القصة القصيرة قصير لا يمكن أن يمثل من الكاتب أن يتعد بأفكاره وبشخصياته في مساحة كبيرة منه . والقصة القصيرة أوج ما يمكن أن يكتب في شئ عناصرها . وفي مقدمة هذه العناصر الزمن . في مساحة زمنية وجيزة يمكن للكاتب الخالق أن يقول لنا كل شئ . وأن يجعلنا عن أي شئ . وأن يفرغ لنا فكرته إلهاماً يتعد بها عن أي إلهام . أو يتعد بها عن التشتت والتسطيع والإحاطة غير الموفقة .

الزوجة

• والسبب يا شاويش .. طمنا يا عوي .. عيوا ؟

• يا ست والله الطعم ما أعرف .. هم قالوا لي هات لنا يحيى بدوي

• ١٧ شارع الحامون . شقة ٣ .. مضبوط ؟

• واحد من الشقة الخاوية قال :

• يحيى أنت عاوز الأستاذ يحيى .. يحيى بدوي ؟

• بيه .

• صورت من أعلى مع صورت من أسفل .

• الأستاذ يحيى عزل من سبعة أشهر يا شاويش ..

• وأنا حتى أحيى عمي كامل عبد المصنود . خالي له البطاقة

• يا نعيمه ..

• صبية .. عزل ؟ .. طيب وعنوانه الجديد ؟

• والله ما أعرف يا شاويش .

• حتى عبد البطافة وأأكد بتسلك .

• يتنعم فيها متشككا ..

• يحيى يحيى بدوي عزل بصحح ؟

• أصوات من فوق ومن تحت . ومن حوله .

• أبوه عزل من زمان ..

• وأنت بلي لازم قريبه ..

• أنا ؟ .. والله أبداً .

• ولا حتى شناه ولا نعرفه .

• طيب .. حيث كده . ناعيد املك ورقم بظاقتك . وحل

• عمكك ..

• والسبب يا شاويش ؟

• التعليلات يا ست .

بعد هذه التريارة انفلتت الحال في شقة محمد أنفدى كامل . أصبح صوت الرافيز مزججاً . وتخطعت (عروس) حالة . وسقط إيريقي الشاي . وتناثر رداف الماء الخلف فوق سافل نعيمة . ولقد أفتتد الكاتب من خلال بالله لصعته بمدى ما صارت إليه الجماهير من خوف إزاء السلطة والجهرول .

هذه مجرد علاج للقصيا الملحة التي عاجلها نقصان . والشرل للقيام الآن هو كيف طالع هذه القصيا ، وكيف استخدم العناصر الفنية المخلطة في إخراج هذه القصيا بطريقة فنية ؟

لقد استخدم الكاتب في بناء قصصه السجع الدرامي . ذلك أن التقائنا بدكرته كان يتم عن طريق الفعل والفعل . لقد أفتتد بأفكاره عن طريق حشد كثير من المواقف التي تخلم الموقف الأساسي في قصته . والذي نأخذ عليه هو كثرة الفعل والقول الجائزين . فنحن نراه - أحياناً - وقد خرج بالشخصية المفاعلة أو المكملة إلى مواقف جديدة ومتشعبة . عن طريق العودة إلى الماضي . أو عن طريق التأمل والتخيل لا سوف تكون عليه هذه الشخصية في المستقبل . مما أدى إلى تسطيح الفعل وشيخه في بعض القصص . تسطيحاً وشيخاً لم يتعمد الفكرة الأساسية . ولقد خلعت من هذا الميب للكيفية التي تعامل بها كاتبة مع العناصر المخلطة للفعل القصصي . من زمن إلى مكان إلى شخصية إلى الله والحور . على نحو ما سوف نرى .

هي هي ، بصرف النظر عن الشخصية التي تصورها . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قوة للاسطة عند أحيانا . ولقد رتب على تقديم صورة الشخصية التي تتطابق تطابقا تاما مع واقع هذه الشخصية في الحياة . وبمنا الآن أن نقدم بعض الملاحظات عن هذه الشخصيات في عالم زهير الشاب القصص .

لما كان الهم عند كاتبنا هو تقديم مثل هذه الصور الواقعية ، فإنه لم يلق بالآ إلى الأسماء التي أشار بها إلى هذه الشخصيات ، أو إلى معانيها المرسية في كثير من القصص ، اللهم إلا القليل النادر ، وفيه - على سبيل المثال - إطلاق اسم (صابر) على المولود المنصب في حياته ، والمصابير على نوازيل الدهر ومصابه ، أو إطلاق اسم (مرزوق) على سكوتير لتشير إلى القصة نفسها ، فكان هذا العمل يدل على الجهد المبذول ورؤاها .

وترتب على ذلك أن بعض القصص لم يلتصق بها إلى الإشارة إليها بأسماء ، مثل قصة (انتظار)^(١٧١) ، التي رمز إلى الشخصية الرئيسية فيها بالرمز (ب) . وهو إلى جانب هذه الشخصية الرئيسة قدم لنا حياتها مخلفة من البشر الذين يعانون في حياتهم . رجل مسن ، امرأة حامل ، أطفال أبرياء ، مسكول لا يهي من أمر نفسه شيئا . فهل ذلك لأن الهم عند كاتبنا هو إيصال فكرة معينة ، والإصلاح عليها .

وترتب على ذلك أيضا أن الشخصيات التي قدمت إلينا لم تكن بالشخصيات الثابتة أو المنظورة . هي شخصيات غطية لا تتطور فيها ، لأنها ثابتة على رأيها أو على تكوينها الفكري والشعوري .

ومن هنا فإننا لم نلاحظ تغيرا في المواقف ، أو تطوروا بالأحداث ، لأن الهم عند الكاتب هو تقديم مشهد من الحياة ، لئلا للقارئ أن يستنتج من المشهد ما وراءه ، وأن يفسره بالطريقة التي تفضيه .

وليس معنى ذلك أن كاتبنا قد فهم لنا من خلال هذه المشاهد رؤية كلية لقضية معينة ، أو صالحة ذلك زمان ومكان . وهذا أدنى بمصاحبة إلى أن تقدم لنا قصصا عصرية فطنت حيوتنا الآن ، وبعد مرور فترة قصيرة على كتابتها ، فما بالنا إذا تأعد بها الزمان .

اللغة والحوار .

نصل الآن إلى الحديث عن اللغة والحوار في هذه القصص القصيرة . ويستعرض حديثنا إلى جانب اللغة معا ، ذلك أن الحوار في هذه القصص متغير إلى حد كبير . حتى يمكننا أن نطلق على اسم (حواريات) ، على نحو ما فعل كاتبنا الكبير (لجيب محفوظ) في مجموعته القصصية (تحت المظلة)

كان الحوار في هذه القصص باللغة العامية المتفاحة ، ذلك أن المواقف وطبيعة الشخصيات أملت على الكاتب الاندفاع . بيد أن لنا بعض الملاحظات على هذا الحوار .

على الرغم من انصراف الحوار إلى العامية المفرطة ، نجد أن هذا الحوار يتأرجح بين العامية والقصص ، على نحو يصيب القارئ بشيء من الغلظة الساذجة . على نحو ما نجد في هذا الحوار :^(١٧٢)

- اخبرني يا امرأة .
- اسم اللي حلوسك يا نيه . واللي علنا ؟
- والله العظيم ..
- احبري ليك قصتي ..
- انت يا أستاذ عيب تعمل غطلك بعقل امرأة .

فكلمة (امرأة) في أول الحوار وابعره تاشخ . ولا تتلام مع هذا الحوار الموزل في العامية . وكان من الأفضل استخدام الكلمة العامية الصحيحة (مرأة) . بجانب وأن الحال حال تدافع بالكلمات ، أو مجال خصومة . يجعل الإنسان متعلقا على

يجلو فيها الإنسان إلى نفسه . فيعيش فيها مشاكلاته ، ومشكلات مجتمعه الذي ينتمي إليه . فهو وإن افترقه بنفسه عاد مرة أخرى إلى الانتماء مع هذا المجتمع . وكل المراد لا يقبه التدام هو الفرد لا معنى له . أو هو الفرد قد يؤدي في النهاية إلى سلوكه سلبي . أو السعالي ، يصل بمصاحبه في البداية إلى حالة مرضية .

الكاتب أراد أن يؤكد أنه لا عصر في الزمان . العصر الذي هو بداية انحلال نهار وأول يوم ينهي ألا تعرف به ، فل هذه الفترة تجسدت المشكلات وتجمست . وأصبحت واقعا حيا يرواها صاحبه . وعليه أن ينتج منها . وأن يراجمها في إيجابية وقوة . حتى يصل إلى حلول لما يرواها من مشكلات

المكان

قد يحافظ الكاتب على وحدة المكان في القصة القصيرة . التي لا تستطيع في إظهارها الحقيقي أن تسعوا أماكن متعددة تجري فيها الحوادث . وهو هنا يساعد المكان على تكتيك الموقف الذي يعالجه ، إلا أن الكاتب قد يلجأ - على الرغم من أن المكان واحد - إلى تحريك قصته في أماكن متعددة عن طريق العودة إلى الماضي . لإجراء بعض المواقف التي مرت بها الشخصية . وهذا يتيح للكاتب فرصة أن تحلل قصته في شريط مرئي . حيث تتابع المواقف في مختلف الأماكن التي يذهب إليها عياله الشخصية المتخيلة أو المندكرة . فلذا يجب بنا إلى شيء الأماكن . وهي في الطفولة من مكان إلى مكان تساعدنا على الاقتناع بالفكرة التي أرادها الكاتب أن يذكرنا بها . على اختلاف الأماكن وبيادها .

هذا هو ما فعله زهير الشاب في قصصه القصيرة . المكان واحد . والرحلة بنا متتابعة إلى الأماكن التي هدف من زيارتها إلى تصوير واقع الشخصية التي بين أيدينا من الداخل في صورة حوار داخل . أو من الخارج في صورة تصرف عمل . أو بتجاهها ما يجري أمثلها من حركات والتفاعلات وتصرفات .

وكاتبنا المفضل بأخلاق في مصر . جعل حرواها تجري في الشارع المصري بمناه الواسع . لقد أجرى حرواها وعرضها من عتلازوسال الاتصالات : الألويس^(١٧٣) . سيارة أجرة^(١٧٤) . قطار^(١٧٥) . كما أجرى حرواها بعضها في الطريق^(١٧٦) . وقد تكون الحوادث في ملهى^(١٧٧) . وقد تكون في مكان عمل^(١٧٨)

هذا هو الشارع المصري الواسع : وسيلة مواصلات . مكان عمل . ملهى . الطريق . فلذا هذا الإصلاح ؟ ولماذا هذه الأماكن - على وجه التحديد - لإجراء الحوادث ؟

إن زهير الشاب يوصله كاتبا ملتزما بقضايا معاصرة . جعل همه الأول أن يعرف في هذه القضايا إلى أبعاد الكثرة من أبناء الشعب . هذه الكثرة ما كان لها أن تتعدد إلا في ظل الشارع المصري . بما فيه من نوعيات كثيرة . وشخصيات متعددة ومتغيرة . والتفاعلات . ولقد استطاع من خلال شارع الواسع أن يعرفنا هذه التناقض الإنسانية ، التناقض من حيث هي غناج نظامها كل يوم . لتكون معها في تصرفاتها . أو لتكون عليها . وهذا هو ما سوف نحاول الكشف عنه من خلال حديثنا عن الأغماط البشرية التي اعتراها زهير الشاب . بتمركز بالمواقف والحوادث في قصصه

الشخصيات :

إن عالم الشخصيات عند زهير الشاب عالم متعدد . ولا غرابة في ذلك . لأن الشارع تصادف فيه كثرة متنوعة من الشخصيات .

ومن عندما نرى بأي شارع لا يمتنا تعرف الشخصية بقدر ما يمتنا تعرف سلوكها . أو نطل إلى هذا السلوك هو الكليل بالكشف عن الشخصية . ومن هنا فإنه فهم لنا الشخصيات في صورة غطية . لشخصية الجمل هي شخصية الحصل . بعض النظر عن الموقف الذي نرى به . وشخصية المولود أو السكوتير

مجيئه . مستخدما الكلمات دون ترتيب . بعد أن سمح لنفسه أن يسر هذا الطريق في انضمامهم .

لقد كان الكاتب حاذلا في انتقاء الكلمات في حوارهِ . انتقاء الكلمات التي تتلامح مع الشخصية المتحددة والمتحدث إليها . وقد كانت لذلك متغيرة بتغير الوقت . وسوف نختار موهبت المحفل في الحلقة من ركاب الدرجتين : الأولى والثانية . عندما يطالهم بالذاكرة . إنه يعامل أصحاب الملابس الداكنة بطريقة متغيرة كل المتغيرة للطريقة التي يعامل بها أصحاب الملابس الزاهية ركاب الدرجة الأولى . انظر إليه عندما يطلب التذاكر من ركاب الدرجة الأولى : (٣١)

– اليه . الحاتم . الأستاذ . القزمازيلي .
– خلاص .
– آسف .

أما إذا قال له أحد ركاب الدرجة الثانية
– خلاص .
– فإنه يرد عليه سرعيا :
– أشوف .

وإذا قال له أحد ركاب الدرجة الأولى .
– اشترك .

رد عليه بلقوة له .
– عني يا أستاذ .

وتتغير الصورة مع أحد ركاب الدرجة الثانية :

– اشترك .

يرد عليه مصرعا .

– اشترك بالقي لا . الى معاه اشترك أشوفه

إذا تأملتنا إلى أسلوب الكاتب وطريقته في التعامل مع الكلمات وجدنا أنه مرة يستعمل الكلمة القصوى ويصر على استعمالها ولو كانت الكلمة غير شائعة . ومرة أخرى يستعمل كلمات موهلة في النهاية . على الرغم من وجود مرادفها الفصح السيار على الألسنة . إن من يستخدم مثل هذه الكلمات : النادل . لوج التذاكر . الفصل . زجاجة مياه غازية . على سلك . في قصصه يصفيرا أن يفهم قصصه مثل هذه الكلمات . الباصات . اللوزيات . عربات الكارو . المرفور . يصفيرا مثل هذا الاستخدام لأن الكاتب – أي كاتب – له دور مهم في الارتفاع بعامة إلى المستوى الفصح . وكثيرا ما شاعت كلمات فصيحة مهجورة بعد أن استخدمها البهذون . وكثيرا ما شاع الأصل الفصح لكلمة بعد أن حرفها مبدع .

إننا أخرج ما نذكره إلى هؤلاء الكتاب الذين يحافظون على المستوى الفصح للكلمة خصوصا عندما يستخدمون الأسلوب الوصي . أو على لسان شخصياتهم المتحددة بأسلوب عامي . فالعامية لا تنجح في استخدام كلمات فصيحة . خصوصا إذا كانت شائعة متداولة . من ذلك أن يكون التركيب عاميا وتضع فيه كلمات فصيحة . وبذلك تقترب شيئا فشيئا من فصيحنا . وتلتحق الشقة بين مختلف الشخصيات المتحددة في العمل الأولى . مما يتيح للمبدع أن يستخدم الإمكانيات المختلفة للغة . متخلصين بذلك من الأساليب والكلمات التي سوف تدخلنا في متاهات الإقليمية والوطنية المصطنعة في كثير من أفلايينا العربية .

• هوامش

- (١) . ولد في سنة ١٩٣٥ وتوفي في سنة ١٩٨٢
- (٢) . الحياة المصرية العامة للكاتب . القاهرة ١٩٧٠ .
- (٣) . مكتبة الخانكي بالقاهرة .
- (٤) . للمرسيل كريب . ١٩٧٢ .
- (٥) . لألمريه ويغن . دار روزاليوسف . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٦) . لسائر . الحياة المصرية العامة للكاتب . القاهرة ١٩٧٦ .
- (٧) . دار الهلال . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٨) . عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٩) . دار للمعارف . القاهرة ١٩٧٩ .
- (١٠) . مجموعة القصيدة . ص ١٦٤ .
- (١١) . نفسه ص ١٥٤ – ١٥٥ .
- (١٢) . للمطاردون . انظر ص ١١٢ .
- (١٣) . للقصيدة – انظر قصة «على حاشى الطريق» .
- (١٤) . للقصيدة – انظر ص ٣٣ كما بعدها .
- (١٥) . نفسه . ص ١٨ – ١٩ .
- (١٦) . للقصيدة .
- (١٧) . نفسه
- (١٨) . نفسه
- (١٩) . نفسه .
- (٢٠) . نفسه .
- (٢١) . نفسه .
- (٢٢) . انظر قصة «على حاشى الطريق» . و «الباتزة» . من مجموعة «القصيدة» . والعرب من مجموعة «المطاردون» .
- (٢٣) . انظر قصة «الطريق» من مجموعة «القصيدة» .
- (٢٤) . انظر قصة «الرحلة» من مجموعة «المطاردون» .
- (٢٥) . انظر قصص : «الطريق» . «انتظار» . «الصيد» من مجموعة القصيدة .
- (٢٦) . انظر «القصيدة» . وانظر أيضا «أوراق الخريف» من مجموعة «المطاردون» .
- (٢٧) . انظر القصيدة . و «أوراق الخريف» من مجموعة «المطاردون» .
- (٢٨) . انظر قصص «أوراق الخريف» من مجموعة «المطاردون» .
- (٢٩) . انظر القصيدة .
- (٣٠) . انظر قصة «الباتزة» من مجموعة القصيدة
- (٣١) . انظر «الثابت وراء الظاهر» من مجموعة القصيدة .



ضياء الشرقاوى

□ رمضان بسطاويلسى

يعترف الباحث أن تجربة قراءة أعمال ضياء الشرقاوى كانت مضنية إلى حد كبير. فهي أعمال لا تفتح نفسها بسهولة لمن يتناولها. وإذا كان الباحث قد حاول اعتبار فروعه من خلال نصوص الكاتب. لكن يتوصل إلى البناء العام الذى يتحكم فى جملة أعماله. لأن هذه الأعمال - ذاتها - لا تفصح عن عنصر مركزي واضح تدور حوله الأعمال الأدبية. ذلك لأن القاص يحاول محاولة مضنية فى التجريب. ويتعامل مع مفرداته الجمالية فى بحث قاس متصل عن شروط مختلفة لجمالية القصة القصيرة. وقد جعله هذا كله يخرج عن العادى والمألوف إلى الأبنية الفنية. ولذلك كان على المتناول التقدير أن يبعد عن التطبيقية فى التحليل والتوصيف. ولا يندب هذه المحاولة التى تقدمها إلى شيء أكثر من استخدام بعض الإجازات المعاصرة فى تحليل النص الأدبي. خصوصاً أن القاص الذى يتعامل معه. لا يترك مجالاً للإحالة إلى خارج النص. حتى يبدو النص - فى بعض الأحيان - نصاً مغلقاً وهذه التجربة النقدية إجتهد بها أن القصد - مثله مثل كل العلوم الإنسانية - ليس فيه كلمة نهائية. ولاتزال مشكلات النص بلا حل نهائى. تساعد الناقد فى تقديم أدبية - ليست خاضعة - فى تحليل العمل الأدبي. يتخذ منها إلى كلية العمل ونظامه الداخلى وما يصطفيه من دلالات.

- ١ -

نقاربا بالدراسات التى كانت تصدر حينذاك. ليصبح تفوقها فى امتلاك أدوات التحليل والوصف. وإذا كان هناك كثير من الملاحظات حول منتج ضياء فى هذه الدراسات. فإن هذه الملاحظات ليست محل دراسة هنا. لأنها تستحق دراسة مستقلة تكشف عن أثر الوعي الجمالى فى صياغة العالم القصصى لضيء الشرقاوى. يضاف إلى ذلك أنها يمكن أن تكشف عن تأثيره فى كثير من كتاب القصة القصيرة فى الواقع الثقافي الراهن. مثل محمد الزاوى ونيل عبد الحميد وعبد قطب. وغيرهم من الكتاب الشباب الذين استمدوا كثيراً من لقائهم الجمالية والفكرية من مفردات تجربة ضياء الشرقاوى. ويتكشف العالم القصصى لضيء الشرقاوى. بما يتطوّر عليه من إدراك متميز. من خلال ثلاث مجموعات قصصية هي:

- ١ - «رحلة فى قطار كل يوم» سنة ١٩٦٦
- ٢ - «سقوط رجل جاد» سنة ١٩٦٩
- ٣ - «بيت فى الربيع» سنة ١٩٧٨

وربما بين ٥:

- ١ - «الحديقة» سنة ١٩٧٦
- ٢ - «الملح» سنة ١٩٨٠

لم يكن ضياء الشرقاوى (١٩٣٨ - ١٩٧٧) قصاصاً وروائياً فحسب. وإنما كان - إلى جانب ذلك - ناقداً ومحللاً للأعمال الفنية. وله رؤية نظرية خاصة عن الأعمال الفنية. خصصها فيها أسماء «المبار الفنى». وصاحبها فى عدة دراسات تطبيقية على أعمال يوسف الشارولى (الزجاج). وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجبر إبراهيم جبرا (السليقة). وقد تركه ضياء الشرقاوى مجموعة من الرسائل الأدبية توضح تفكيره النظري. وتتمثل أهمية هذه الأعمال - غير الإبداعية - فى توضيحها للعناصر الأيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتصلبه. على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالى. ويتمثل هذا الوعي الجمالى لضيء الشرقاوى فى عبارات من قبيل: «هناك فى العمل الفنى» شكل» وهو على المستوى الجمالى: وعى الفنان فى حالة عمل... وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى... وتلاحم الإثنين وعضائهما يعطى ما يسمى بالعمل الفنى. وكلاهما - الشكل والمضمون - مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يعنى الواقع الخارجى. وبهذا يمكن رصد - ومن ثم فصل - فعليات الشكل وفعاليات المضمون. إذا أريد ذلك على المستوى الجمالى والفكرى»^(١)

ويتمثل - كذلك - فى جملة الدراسات التى قلّمها ضياء الشرقاوى عن الأعمال الأدبية. وتكسى هذه الدراسات محاولة جادة لدراسة الأعمال الأدبية من خلال دراسة العالم الفنى على حد تدبير القاص. وتزداد أهمية هذه الدراسات عندما

من حيث هو موضوع مجاهد ثابت ، بل من حيث هو موضوع شاطئ - يكشف عن مآزق الذات - في صياغة رواة القيمة - بنس القدر الذي يتجلى من منظور هذه الذات . ولذلك لا ترى عين البطل (الذات) من الخارج (العالم والآخرين) سوى مايجسد أنفها أو يصادفها . وتتصاحب رمزية الصياغة - في كلا المستويين - بصيغة متميزة . نذكر بكلمة في الحرس على تصوير الجانب البقيع «البعث» من الإنسان ، وفي دقة أسلوب التقنية ، مثلاً تجسد لفظة من كالفكا في صياغة هذا الجرح الكفوس الذي يفتح على الأفعال الأدبية .

ويغرب عالم حياة الشقراوى من كالفكا في التجريد ، حيث لاتتبع اللحظة الراحة للمكان ، ولاتجسد الجولية الواضحة للمكان . بل يتجرد كل شيء لتصل إلى قاع الرمزية ، وتغلق ملامح البطل القلبيد وصماته لتعمل عليها سمات مغايرة .

ويغرب مايشير بهاء الشقراوى - في رسالته وسواره مع الأصلاء - إلى ولده بكالفكا يشير إلى الكتاب الملبس تأثراً به . فلفظ تحدث إلى نعم عطية عن إعجابه بواحد من علماء الماحرين وهو «ديوتريزاي»^(٢٧) وكان يريد في رسالته «إن مايريد هو تطوير الفن القصصي في القصة القصيرة والرواية تطويراً مشرفاً في بلاسق الفن القصصي في أوروبا (الرسالة الثالثة) . لكن هذا كله يفضي إلى التساؤل : هل نل قباه الشقراوى إنجازات التقنية والمزوية من الغرب كما؟ الواقع أن حياة الشقراوى رغم تأثره بكثير من أعلام الأدب العالمي تأثراً مباشرًا . يخطف عنهم في كثير من النقاط . فأدب كالفكا امتداد طبيعي للروح الدعمية التي كانت تسود أوروبا بعد صدمة تنشيط الشهيرة : «ها هي سحب العلم ترحل على أفق أوروبا» . كما كان هذا الأدب يحمل أبعاد الجرد الأنطولوجي واليتاليقيين ،

وكان جديره قد قدم صياغة لفسلية للشكليات التي تعترض الوجود الإنساني بعد مآسي الحربين - من حيث إحساس الفرد بجزئه . ومن حيث شعوره بأنه ملقى - قهراً - إلى عالم لاكافته منه . والأمر مختلف عن ذلك عند بهاء الشقراوى . ولذلك لأن البنية التي يدخل فيه الكائن . هوية نفسية . وانجاب الأنطولوجي من هذا البنية جزء - فحسب - من بحث الشخصية عن قبها في كتابات بهاء الشقراوى . وليس الجانب الأساسي فيها كما نجد عند كالفكا . إن (ك) الذي لايسهر إلا بالبحث وساطة الحياة . وهو ينتقل من يد إلى أخرى مكثراً عن جريمة (هي الحيلة الأولى التي تصدر حركة أساسية في الفكر الأولي المعاصر) لم يركبها أو يعلم شيء عنها . إلى أن يتحول إلى حصرار بعيش ويتنازل . لكنه مدمم بخوف من هذا الكون الذي يجعل لعداً للأسي والعداب والفرسية . فالكاتب العرفي ينتقل من دوافع مختلفة ويحركه مآزق مغاير في نهاية الأمر . ورغم السيات المشتركة في التقنية وبعض جوانب الرمزية . فإن بهاء الشقراوى مشدود إلى عالم الصولية والرمزية وعالم الأيكرا والاشغالية . والقيم الطبيعية التي تتوغل عندها في قصة الحقيقة (التي يتكلمها) ورواية من ثلاثة أجزاء) ، سوف تعرض لها بالتفصيل . لأنها ستعرض كثيراً من أبعاد الرمزية . وتفضل أجمية بهاء الشقراوى الكاتب في محاولة تحصيل الأشكال البديلة في تقنية الكتابة . وارتباط هذا التحصيل بهمهم فلسفي يحظى للإنسان الفرد الذي تتمحور حوله الكتابة . والكاتب - لديه - ليس أثيراً فائياً . مثلاً نجد عند نجيب محفوظ : «إن الأثير لديه هو الزمن . ذلك الزمن الذي يتغلل الكاتب بين وحدته الثلاث . وهووه المضافة . من زمن نفس «العراء» . إلى زمن واقعي «مقطر رجل جاد» . إلى زمن خيالي . ويخرج - في استحضاره له - بين الماضي والحاضر والمستقبل وقد تطل بعض الأحداث الطبية والعالمية . ولكن الكاتب لايقصدها لدانها كما يفعل الكاتب الواقعيين . وإنما يستحضرها خليفة لبعض عوالمه أبطلها التي تختبر قبها .

في مجموعته الأولى نسج قصص هي : «رجال في العاصفة» . و«رحلة في قطار كل يوم» . و«الجمهورية» . و«السنبل» . و«الذباب» . و«المصح» . و«أهال الأرض» و«موكب رجل» . و«السلاح» . و«ظهور» . في قصص هذه المجموعة - فكرة الكاتب على تصوير الجزليات المرحلة الحقيقة بالشخصية . وهو

وكشفت رسائل بهاء الشقراوى الأدبية عن مجموعة من الظواهر : أولاً : هذا القدر الثلاث من التقاط بين هوميه الشخصية وهوميه الجمالية . مما يفرى بتفسير أهاله تفسيراً نفسياً . عموماً عندما يتحدث عن علاقته بأبيه في تذازل دال من قبل - هل يعود هذا إلى قسوة أبي . يذكركي بأب كالفكا . و«بالية هذه الظواهر نظرت إلى القصة القصيرة» . على نحو ماينص في إحدى رسائله : «ولاتتري لماذا أحب الخنثى السرى» . إذا صح القول ، الخنثى للمسوس ... الذي لايمكن الإنسان به مباشرة . وإنما يحس به متدبراً بين ثنابا الموقف ... مؤلماً .. فعلاً .. فإن مايزت أعتقد أن الفن عمل من أهال الذكاء وأن على الفنان أن يغنى أكثر عما يظهر وأن يظهره يشير إلى مايفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أباه» . ويتصل ثلاث هذه الظواهر بإفائه مع كالفكا في كثير من الرؤى .

ولكن لندخل الزوابع في التسليم بأي شكل من أشكال التقاط بين هذه الرسائل وبين أهال الأدبائية لبهاء الشقراوى ومن الأفضل أن نتعامل مع هذه الرسائل - وكتاباته التقنية - بمايجريها عوامل مساعدة لحسب في الكشف عن العالم المنصير لقصصه . وإلا ونضاً في فبح يجعل العمل الأدبي تعبيراً عن لاهوي الكاتب ينتهيضاً لثباته النصي . وقد نه لروسان جولدمان إلى ذلك بوصفه بهما عطرًا من الضامع مع النص الأدبي . إن هذه الرسائل التي غننا معلومات كثيرة عن مفاصله الكاتب هي عامل مساعد لفظ . لكنها ليست العامل الحاسم الذي يبلجأ إليه الناقد في تفسير النص الأدبي .

- ٢ -

والظفر الأساسي الذي تدور حوله المجموعات القصصية لبهاء الشقراوى هو البحث عن القيمة . ولكن البحث عن القيمة يتخذ أشكالاً متعددة . فهو في المجموعة الأولى ، رحلة في قطار كل يوم ، يتخذ شكل البحث عن قيم الذات ، وفي المجموعة الثانية ، مقطر رجل جاد ، يتخذ شكل البحث عن قيم العالم . أما في المجموعة الثالثة ، بيت في الربيع ، فهي تقدم رؤية كاملة لعنى القيمة ودلائها . هذا هو البناء العام الذي تتشكل فيه أهال بهاء الشقراوى . ولكن القيمة - في هذه الأهال - ليست أحادية البعد . إنها ذات بعد أنطولوجي في المجموعة الأولى والأخيرة . وذات بعد أخلاقي إيموخي في الثانية . والبحث عن القيمة - في المجموعات الثلاث - بحث عن القيمة . من منظور الفرد . في مواجهة قيم العالم المتضادة مع قيم هذا الفرد . ويدور البحث عن هذه القيمة - في قصص المجموعة الأولى - عبر مستويين غير متكافئين هما

١ - القيمة من منظور الذات . على أساس أن الإنسان كرون صغير مستقل بذاته . له تاريخه الخاص . وقرائنه التي تتحكم في اختياراته .. «فإن يكن ميشيل هذا سوى إنسان حدثت له حالته الصحية الهزأة لطفه في الحياة»^(٢٨) . ويثل هذا المستوى الخط الأساسي في المجموعة الأولى بنس القدر الذي يفرض نفسه على قريها . وكان هذه المجموعة تحدد سمات النموذج الجاهل وملاحظه عند بهاء الشقراوى . فمحل جراح هوميه رؤاه . وتظهر معظم النماذج والشخصيات الخاطئة . المرفقة . الفلقة . الخاطئة التي تتجلى بشكل علاق في المجموعة الثالثة «بيت في الربيع» . وبدان اكتملت أدوات الكاتب .

٢ - القيمة من منظور الجماعة أو المجتمع بشكل عام . ويثل هذا المستوى صاعدة محدودة نسبياً بالقياس إلى المساحة التي تحتلها القيمة من منظور الفرد في مجمل أهال بهاء الشقراوى . ويتجلى هذا المستوى في حرص الكاتب على التعرض لقيم الجماعة التي تعطل - في علاقته مباشرة . أو غير مباشرة - بقيم الذات الفردية . وذلك لكي يكشف عن نقاط الاتفاق والتضاد بين قيم الفرد والجماعة . ولا نصي الجماعة - في هذا المستوى - الآخرين لحسب . كما في قصة «الذباب» . و«سنبل» . وإنما لعنى الموضوع بوصفه موضوعاً خارجياً . كما لعنى العالم الذي يؤثر في الفرد ويتفاعل معه . وفق علاقة قائمة بين القيم الخاصة بالذات والقيم الخاصة بالموضوع الخارجي . ولا يتجسد الموضوع الخارجي أو العالم - في هذا المستوى -

بروجيه ، وإفراخه وأودن ، والكسندر بارك ، بل يصل الأمر إلى حد استخدام شخصية كاتب عربى - هي شخصية ميشيل لانتوييه جيد - في توضيح بعض قصة ، كما حدث في «رجال في العاصفة» ، بفداف إلى ذلك من أجل الملح والاشعار المنصبة في الأبطال . وإذا عدنا إلى المجموعة الأولى فسوف نلقى في قصة «رجال في العاصفة» ميشيل . ولم يكن ميشيل سوى إنسان حدثت فلسفته حالته الصحية ، إذ يرتبط بين الروح الانسانية إلى تحويه وإحيائه لنهارة التي يعيشها نتيجة حالته الصحية السيئة . ولم هذه القصة بغير الظاهر بين قيم الذات الفردية وقيم الجماعة ، ويحاول البطل أن يبرز عجزه عن الانصاف بانقراض الدين يفارمون قوات الاستعمار الإنجليزي بكلمات فطرية عن الثورة ، استصاها من قراءاته ، ويعتقد زملاؤه الذين يميلون الاستعمار ، لأنهم فاعرون من القيم ، أما هو فهو رجل أمثال ، يأمل بغير . كل الفارق بين وبين أندريه جيد أن القائل نقل مروره إلى زوجته فالتت من جراء ذلك . وإلا لا لاقول إنه ليس سوى ظل صاحب ليطل أندريه جيد ؟

ونشير فكرة الفرضية والخرية - في حله القصة - إلى تأثر هبى بال فكر الوجودى بشكل عام ، خصوصا في نظره إلى الحرية . ولا يقتصر تأثره انما يقتصر الوجودى على هذه القصة فحسب ، بل يستطع أن تلعب هذا التأثير على الفكر «الدينامي» ، ونسأل ، إذ ذكرنا قصة الأولى . «برسول» بطل أيريكس في «الغرب» ، و«بروكستان» بطل سارتر في روايته «الغايان» ، حيث نجد القصص وللألمح الإنسانية نفسها ، والصدق والمثل والفرير وكراهية الآخرين دونما سبب متعلق متعلق .

ولا يعرف الأمر عند حد التأثر بالثقافة والثرى ، بل يتجاوز إلى استخدام الإشارات النفسية للتعبير عن هذه الملامح الوجودية ، وهي الملامح التي تشكل البعد الأنطولوجي للقصة لدى هبى الشرقاوى . ولذلك يبدو التضاريس بين الذات الفردية والجماعة - في قصة «الدينامي» ، فضلا عن محاولة التآلف مع الضميلة في «النسل» - وكأنه ناتج عن غياب القيمة في عالم يتغير منها .

أما قصة «رحلة إلى قطار كل يوم» التي تحمل اسم المجموعة فهي قصة رمزية واضحة المعالم . فالقطار هو الحياة اليومية التي تسوعب البشر في هرومهم . والبطل - المرحد كاتلى هو الوحيد القادر على أن ينظر إلى أبعد ما يراه البشر . حيا ينظر من كوة القطار إلى الخارج . على حين يستمد موقف البشر في اتجاهه شأنه . ذلك شأن أى نبي يأخذ بأيدي البشر إلى رؤية أوسع وأشمل من عالمهم الضيق الذي يعيشونه . إلى قيمة أبيل . فواجبه التضاد الواضح بين قيم التي تدعو إلى تحرير البشر وقيم الناس الثالثة المستعيرة . وحرية البشر - هنا - متصارعة تماما بغيرق الناس بدورها . وينتهي الأمر نهاية تسم بالبلى والجلال . تماما كنهاية سقراط الذي يقدم إلى الموت دون خوف . رغم أنه معلم مدينة بونيا .

ويعد الكتاب إلى إضفاء طائفة أسطورية على بطله حينا يسمين بطلين من طغرس الموت . ويتطرح في أن يطلب منهم أن يصعرو تحت لسانه قطعة ذهبية . كي يربو بها التوت الذي سيصير به الرأساطير إلى الجميع . ولكن لم أستطع ... وأرودت أن ألهم القصة بدقة ولكن بين أن الوقت ليس طويلا ... القطعة الذهبية باساقف ... القطعة الذهبية . لا تسوها .. صومها تحت لسانى ، وهي نهاية لإفكاد على الموت الذى ولع القاص بالإشارة إليه في كثير من قصصه .

والمرت - هنا - مضاد للحياة بالحق الوجودى . فالوجود الإنساني من وجهة نظر الفلسفة اللاحقة هو وجود - من أجل - الموت . ولذلك تكتب الحياة والوجود معنى اللا متعقول والمعيشة . ولكن هبى الشرقاوى يضيف إضافة إلى هذا المعنى الذى يتبنى إلى الموت حين يدبر . إلى الموت بعد إكثابة الحرية أيضا . لأنه لا معنى للحرية مادام قد حكم علينا بالموت . فالحرية مع الموت «مروعة» على حد تعبير - أوليك فروم .

لا يصمدت عن الشخصية من خلال المدخل التقليدى . كأن يتحدث عن التاريخ الشخصى لها ، وإنما يظل ملامحها النفسية الدقيقة . وينسى تماما ملامحها البيولوجية كما بدأ تلك التي تترك في سير الأبطال . ويدهم الملامح النفسية علاقتها العميقة باللاطفة لا حول الشخصية من صور وأمكنة وأشخاص . لذلك يصنف بطل قصته «رجال في العاصفة» صورة أمه قتلا : «صورة لامرأة في الثلاثين من عمرها معلقة في طرفي الحاصة . في عينيها ابتهاج غريب . لعلها . وكنت أسبب أن هاتين العيتين مستطقتان برعها بعد فترة ما عاصه أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاما ... وقاطع وجهها دقيلة دقة أغرب من لمعان حبيبا في نظري حتى غلبتني الصخريتين الشديتين من فرق كتبها على صمغها .»

وفي قصة «نسل» ، يصنف البحر وأما حوله بوصفه وسيلة لتصوير الأبعاد النفسية للبطل فيقول : «حبيبا الفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس يحيطها حالة وردية كأنه هواء الفجر رطباً والشاطئ مديانياً في إعياء عند تقدم الأمواج المتعرجة لم يكن هناك أحد . طمعت ملاهى واركنيت مياوفاً وتسلق خارجا ورائى طفل على السلم لخصاف في حطمة ثم صهرك . بعد لحظات قليلة ارتفعت وتقدمت إلى البحر . واستخدم هبى الشرقاوى الوصف - في المستويات المنخفضة لثراوى ونواحيه أحيانا الراوى المراهقى . ونواحيه - في أحيان أخرى - الراوى للشكلم بصيرم الطالب . كما نواجه الراوى بصيرم الشكلم والمتجاوز مع الآخرين . لكن هبى الشرقاوى يبرز - في المجموعة الأولى بوجه خاص - بالراوى الذى يتحدث بصيرم للشكلم . ويلجأ في المجموعة الثانية إلى الراوى الخائف . ويعود إلى الراوى الذى يتدخل في أفعال الشخصية . ويتحدث من الداخل والخارج في المجموعة الثالثة . وترصد المجموعة الأولى جانباً مهماً من رؤية الإنسان عند هبى الشرقاوى . كما فيها من التصميم الذى هو من سمات الرؤية الفلسفية . البطل - في قصة «النسل» - يعترف عند الحرب الكورية . ويبدى رغبته في استقالته من أحد القتل الذين ماتوا من جراء هذه الحرب !! ول قد التفت لقتله المفارقة . عند المفارقة التي يولدها اليكاتب برصد حساسية المرحفة لسباح آباء القتل في الحروب الدولية . دون أن يلتفت إلى مقدار التضخيم الذى يعيش فيه في واقعه الخاص أو حربه . مع أنه يتنفس هواء هذا الواقع . ولقد أحس هبى بهذا التضخيم الذى يفضي إلى المفارقة . وأرضعه في رسالته . ولكن هذا التضخيم يتضح أكثر حين نضع هبى الشرقاوى في مكانه الخليل من تاريخ الأدب . مع الكتاب الذين نشروا وكبوا معه . فتجد تابنا في الاهتمام العام لديهم . حيث أهم الكتريون برصد متغيرات الواقع الإجنائى والاقتصادى . والتفتوا إلى التعبير عن هروم فئات جديدة . أما هبى فكان أميناً مع نفسه في التعبير عن هروم إنسانية عاصفة . عادية ، عرودة .

ولذلك لا يقدم التحليل الطيل لشخصياته أو يزرع . فيما يتصل بهمهم الشخصيات . إنها شخصيات تنتمى - في الغالب - إلى الطيف المتوسط . ولكن هرومها ليست الهوم التي نألفها . فهي هروم نقرنا من أبطال كافكا دون أن نقرنها إلى التعجب التاريخي في الواقع .

لقد كان هبى الشرقاوى يرى أن التاريخي هبيل الأهمية إذا ما قورن بالخصاوى بل يولى - على المستوى النظري - أهمية كبيرة للخصاوى على حساب التاريخي فيقول في إحدى دراساته التطبيقية «إن العصر الحضارى يتضمن التضخم التاريخي . ويطلع على «أثرية» . إذ يصير هذا العصر الأخير (التاريخي) امتداداً له . وهو امتداد نسبي إحتياى . كما يفسر اضطراب وعي الفنان إزاء واقع خارجي موضوعي . وهو تضاريس أو تقابل الحضارى أمام التاريخي . (من دراسة للمجاز الفنى) (!!) ولا يتسع مجال - هنا - لمناقشة هذا الرأى . وجل ما نهدف إليه هو أن أرصد من تصوره ما يساعد على تحليل رؤيته وأبعادها . محاولة لتبليغ تنيبه هذه الرؤية والهوم التي كادته إلى الواقع الباحث عن نظريتها في الأدب الأخرى . إن هذه الرؤية بغير مازاه كثرنا في أعاليات - إلى اسم رؤاى عالى . أو فيلسوف . أو متصوف . كالفرى والبنورى . وأندريه جيد . أو اندرش . ويول

الشاطئ . وقد تكون مثل هذه الحياة عالية المنطق لكها تتعوى على معنى التطهير الأخلاق لعمل الحدث نفسه يتم على مستوى الارواح حسب . يؤكد ذلك أننا نلتقي في الأعمال الأخرى لعبياء الشرقاوي بتركياب معقدة للفعل الخلق والظاهر . وتخلق بجماليات الأشخاص مستويات لإقامة بناء تركب بتسرع بعدد الرؤى لمعى القيمة عنه .

وقصة الخديجة وهي أنصح قصص المجموعة الثانية . يبدو وكأنها كانت غريب . وهي تتناول موضوع مواجهة الأب للأرض التي يحاول أن يتصلصها . وقد جعل عبياء الشرقاوي هذه القصة جزءاً من ثلاثة أجزاء لرواية تحمل نفس الاسم . وتبقى القصة بتأوها بالرواية العليا جون شاتينيك والأجزاء الثلاثة تعبير عن ثلاثة أجيال يظهرون تحت عناوين متعددة أولها « الخديجة » .

وفي الجزء الأول يتم التركيز على صراع الجند مع الأرض . يساعده أبناءه الذين سلفوا شهاده العمل المقدس . من أجل أن تعود الأرض إلى حطرتها وفي الجزء الثالث « القصوت » يخلق الجبل الشال أمام الحلم الجميل والضيف معاً . يميل فوراً جديدة وصحات مختلفة . ويعيش صراعه الخاص الذي لا يقل شراسة عن صراع الجند مع الأرض المعينة الصلدة . التي تكسبت من كثرة الملح . وتحمل الخديجة تاريخ الأسرة بوصفها سجلاً حالاً بالتشخيصات . من الساقية التي مات فيها ابن الشيخ المن . إلى القبر والحية التي تأكل بيض الحما . وليست « الخديجة » - ها - رمزاً لصراع الإنسان مع الطبيعة . بل هي مجرد رغبة للحدث الرئيسي الذي ركز الرواية عليه بين الفاعل وحطيا . وهو صراع يكسب عن الأحاق النفسية لكلها . وذلك هي المنطقة الأليمة لدى عبياء الشرقاوي . فهو يبتز القرصة - دائماً - للتصير عن أعقاب شخصياته . وتصير مشاعر الخوف والرهبة في الجزء الثالث - الذي يجعل عوان « عيون الغاية » - يتزوج بعد الخديجة التي تلت الخيل الثالث . وتجره إحدى العرافات أن الأرض لن تتمر إلا بعد ثلاثة أجيال أخرى . « وبعد أن يرويا ما برىء فاني » وتشره هذه الأشجار . ويعتقد الرجل أن هذا المم هو ولده . فيحاول أن يبعده عن المصير الذي يتظره ويهاجم الخديجة أناس غريب . وذئب .

لا يتسكن منه . ويسافر الرجل إلى المدينة . ليشري أشجار الطاح . ويعود ليأمن في الغراء انتظاراً للشيب . الذي يأتيه فجأة . ويصهيه في يده . ويعبر الرجل على المقاومة في ملعبة نضال وصراع من أجل البقاء . لكن تتسقط النبوة في البداية ويموت الرجل . وتشرب الأرض دمه الداني البريء . وهذا الجزء هو أهم ما في الرواية من تاريخ التسج والبناء . فهو يمتد أحداثاً في أكثر من مكان في وقت واحد . ويقام البناء على عدة مستويات من الزمن . ويصطحب الجبر الأسطوري - شيئاً فقيهاً - في شاعرية ومضام ..

ولكن أهمية إنجاز عبياء الشرقاوي الأخرى في تحطيمه لفرحة الخط الدرامي والشخصية في القصة والرواية . على نحو ما نجد في قصة « سقوط رجل جاد » . حيث تواجه أكثر من شخصية وأزمة متداخلة . وتتخطى الزمن التطوري العام في هذه الرواية في الجزء الأول عنه في الجزء الثالث . حيث يبدو تفكير الشخصيات - الزوج . الزوجة . الأبن - في الأزمنة المختلفة . عبر أزمة الماضي والحاضر والمستقبل . ويصعد السرد - والسرد في قصص هذه المجموعة ذاتي - على النحو والالتفاف حول الشخصيات والحدث الرئيسي في بقعة شديدة ليعود السرد إلى نفس البداية . ويتطابق السرد مع الجوارح في كشف العالم الداخلي للشخصية التي يتم بها عبياء الشرقاوي .

ويمكن أن نجد سمات عامة لهذه المرحلة في أدب عبياء الشرقاوي : أولاً : تزيده وهي الكاتب بوحدة أجزاء العمل الفني . إذ لا تبدأ من الشخصية الرئيسة من بداية العمل إلى نهايته . كما نجد في قصص « رجال في العاصفة » و « مولد رجل » و « والصبح » . وإنما يتنقل بين أجزاء العمل الأسلمية وشخصه . ليصيح الرابط هو الحدث الرئيسي كما في

ونلتقي بالوقت في قصة « الجمهورية » حيث يلعب العجز لدن ابنه . ثم يتعمق بعد إتمام خلقه إلى الجمهوريين لتأثر فوله . واعتقد بتجسّد الفعل من حيث القيمة . فالعجز يتنقل إلى عرود التآثر بينا يسمى الجمهوريون إلى قم أخرى أكثر رفعة ونبالة ورحم المتظاهرين في لحظة واحدة حول الفعل الواحد . ولكن يأتي مقتل الأخر الآخر للعجز للعجز ليشكل متعللاً حاصلاً في قيمه . فيستظهر العجز من رغبته الصيقة في التأثر لإبيه . ويتعلق مغالاً من أجل الجمهورية . وقد دأبت أسفاده . وفي هذه القصة إشارة لتجاوز التضاد بين الفهم القديم وقيم الحياة .

هذه هي بعض للملاح العامة لأدب عبياء الشرقاوي كما تظهر في المجموعة الأولى . وتظهر - فيها - رؤيته الفلسفية للعالم . والفرد . متغوية على قدر كبير من التعميم والتجريد . وتشر هذه الرؤى إلى أن اختلاف عبياء الشرقاوي عن بقية كتاب جيله من معاصريه هو اختلاف في المضمون والمضمي والنظر إلى العالم .

- ٣ -

ونلتقي - في المجموعة الثانية - برؤية مختلفة إلى حد ما عن المجموعة الأولى في هذه المجموعة - مسقط رجل جاد - على الواقع الاجتماعي بعض ملامحه . ويخلق البطل الواحد في القصة ليحل محله أكثر من بطل . ويتوزع اهتمام الكاتب بنفس الفاعل على كل شخصه . وفي قصة « سقوط رجل جاد » نفسه . ثلاث شخصيات رئيسة يتنقل بينها الكاتب بوضوح . لينقل ملامحها ويصوغ الحدث الرئيسي للقصة . وتواجه الرجل المظلم الذي يتخطى فناء لروية . والألم التي تتزعج من طيش ابنها وعراكها مع ابن عاها . والقصة التي تتزعج من جهامة المظلم وتحاول أن تنقله إلى عالمها المرح ولايشعر القارئ . بأى تحيز من القاص لشخصية على أخرى .

وتتطور اللغة في المجموعة الثانية من مجرد إلى الحسي . ويبا كانت اللغة - في المجموعة الأولى - تعتمد على الرمزية . والتجريد . والأحالة الدالة على شخصيات محدودة في الأدب العالي . نواجه اللغة الحسية في المجموعة الثانية . ويعتمد البناء على الترتيب والتضيق . وتخلق الملاح الواحدة للقصص الواحد .

ويقترب القاص من المضمون الإنسانية العامة المرتبطة بقدر الإنسان وجوده من أين . وإلى أين ؟ ويتم الكاتب بالوقوف عند الأحداث الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية . فيتناول الحياة . والفرد . والمقتل . والسقوط . وروحم حرص الكاتب على تصوير الواقع الاجتماعي بعض ملامحه - في هذه المجموعة القصصية . فإنه يستعمل بوصفه مهاداً خلفاً القيم الأخلاقية . وذلك ما يجده في الحديث عن البطل في قصة « رحلة إلى الفوبلة إلى المينة » .

« ليست المسألة أن أراه عنه دنانين وأنى لا يملك كبراً واحداً » . لهذا فهو يرفض أن يتركى أعقل يتطوق مع بطلونه في الشاعية . فاصطبر لأن أضعه على سندان الكبر . ويأمر أن تظف العرقلة وأصل الأطاق والأكراب وإذا ذاك على الطيلة . لمعل أن أخذت كى وأذاكر أمام العرقلة على سطح حتى يأكل الطلام كل الكلتا .

ويضاف المضمون الأخلاقي إلى جانب الجند الأسطوري في رؤية الكاتب للقيمة . وهو ما نلمسه في قصة « الجارس والصحبة » . حيث عبد السلام حارس المكتبة . يحرس إرماهم وهو يروي القبط إلى أن ينتهي الصلدة من صهته بزوجية الأخير . ولكن الجارس تخاره الظنون عملة أن يمتص الصلدة زوجته هو . فيهرب إلى بيتة ليوجد - زوجته نائمة . وصنما يعود إلى موضعه بعد إرماهم قد ذهب هو أيضاً ليبحث عن امرأته . في هذه القصة نرى اهتمام عبياء الشرقاوي بالحدث الرئيسي . وأحدث الخلق الذي يستمرورده . ويصيح إلى هذا التركيب - في بناء القصة - بعداً جديداً إليها .

وفي قصة « الغرم » يسود الصديق صليحه أن يتركه له المرأة التي يسبحا . فيتركه في عرض البحر . ويترك قربه . ويصعد عنه حتى يصل إلى الشاطئ . وقد ألقى بجلده في لذاء اعتقاداً في وفاته . لكنه يفلجها به متظراً على

قصة «سقوط رجل جاد»

ولأنها - استخدام الكاتب - في هذه المجموعة - لأزمة الخلطة في بناء شخصياته وكشف عالمها الداخلي - وهو ما يتضح أكثر في روايته اللاحقة «للمح» - ومحبته الثالثة «بيت في الربيع» -

ولأنها «الوظيفة الخلقية للأسطورة» - على ما يظهر في الجزء الثالث من رواية «الحديقة» - حيث تتحقق نبوة العرافة.

وأما أن الرواية «الحديقة» - تظهر تطور رؤية شياخ الشرقاوى الخيالية - وانفتاحها من التكرار المرد على المفكرة ذات الدلالة الفلسفية إلى الاعتداد على التشكيل الخيالي في بناء الرؤية.

- ٤ -

في المجموعة الثالثة «بيت في الربيع» - تواجه عالم شياخ الشرقاوى وقد اكتملت أدواته - ويحدد رؤيته الفكرية - وانتهت لفته إلى الحسية - وبدأت عناصر اللون والحركة والصوت تصبح أدوات أساسية في يد الكاتب لتشكيل عالمه - وأصبحت اللغة - علاقة وبناء وتكرار - هي شغل الكاتب الفاضل - فهو في هذه المجموعة - بيت في الربيع - يستخدم الحيلة الفنية طوال المجموعة - أرى يستخدم فعلين فيها - وهما الفعل الماضي - الذي يضيف إليه بعد الاستمرار - أرى - لأغنى المستمر - والفعل المضارع الذي يدل على آتية اللحظة - دون استدعاء للذاكرة - ويتروى ما يستدعى في وعى القاص أو الشخص بين المحصور والخيال - كآله أهواء للمح والتمسك.

والفشار بين الظاهر والحق - هو القيمة العامة التي بنى على أساسها المجموعة كلها - ففي قصة «رجل منتصف الليل» - تواجه ثلاثة رجال - هم حضور وغياب متفاوت - وسرعان ما ندرنك أن الثلاثة رجل واحد - يتجلى في مراحل زمنية مختلفة - وفي حالات نفسية متباينة - وفي قصة «بيت في الربيع» - تواجه شخصية واحدة - تتبدى في صورة «أنا» - والآخر - ونسج :

«أعود بك حيا حيث قرأت أنت ذلك» - لذا خلق في بطيخ الكرم حورلك أو حتى ربيحك في الحرف أو شروحك في الحرف - فتصني أنت - أو تحس زوجتك الصغيرة - أو تحس أنت وزوجتك الصغيرة معا بأنى سافلك ما أشاء فعله - أو أنى يمكن أن أتركك ذات مرة في المقي - ولا أعود بك إليها - أو أتركك في عرض الطريق - أو في حديقة من الخنادق - أو أمام البحر أو حتى خلف المشتى العام خارج البلد حيث يلقى القطار والجثث ..»

ويبقى الحكاية التقليدية من المجموعة - وتتضح النسبة الرئيسية للفصوص في دوائر شعوره - ولا يلبث القاص عند الإحساس الواحد داخل الشخصية - بل يتجاوز إلى الاحتمالات الممكنة لكافة الأحاسيس الداخلية - فتسبح :

«حورلك أو حتى ربيحك في الحرف أو شروحك في الحرف» - هذا التمييز الدقيق المرحف - لشمعه في كافة المواقف التي يجلبها القاص - في بقية قصص المجموعة - وفي قصة «التحولات» - «تواجه امرأة تتجلى - بل ترقن أن حبيبها قد جاء» - لكننا نلظن - في النهاية - إلى أننا نرى في عليها الداخلي - ذلك الذي لا يفرح الحدود القاطنة لعالمنا الواقعي.

وفي قصة «علاقات الداخلي» - يصبح الرجل شخصين - وهكذا يلفتنا - في كل قصص المجموعة - الحدل بين الظاهر والحق - وبين الحقيق وغير الحقيق - ولذلك يركز القاص على الحدث الرمزي الدال - الذي يتجاوز اللحظة الزمنية الضيقة ليعبر عن رؤية عامة - ترتبط بقدرة الوجود الإنساني.

ولكن العمل الأدبي الذي يستحق قراءة خاصة عنه - في هذه المجموعة - هو «مأساة العصر الجميل» - ويتركز بؤرة الصراع - في هذه القصة حول المرأة - أسطورة - التي لا يمكن أن نأفك من وجودها أو حضورها أو غيابها - وهي تأخذ صورة مختلفة عند كل من الرجل والمرأة اللذين يشكلان شخصية العمل الرئيسية -

فهي تتجلى - عند المرأة - في صورة المرأة الجميلة التي تشبه الفرس الجميل - وتتجلى - عند الرجل - في صورة المرأة الكسبية العمياء - والعصاة - واليكلاء -

والصندوقان وزيتان مختلطان لشيء واحد هو المرأة الأسطورة - وكما يتصور كل إنسان إليه الخلف - وفق أساليبه الخاصة - يتصور الرجل والمرأة موضوعها كما يرد كلاما أو يراه ولذلك تطوى «مأساة العصر الجميل» - على أربعة ذات أبعاد تجريدية - تحاول الفرار من المطاردة الأزلية التي تعيش فيها وتسميها الحياة - ويطغى الإنسان أو ما وجودها خارجيا بها هي قابعة في ذاته - إن الإنسان يطارده نفسه غتا عن القيمة - ومن أجلها - ويغترع لها أسماء ويخلق لها آلهة - ولكن ما يجترعه ويخلفه كعده - في النهاية - إلى نفسه - ونحن نسلط هذه المعاني والقيم على المحتا - في عصرنا الحالي - الذي كثر فيه الآلهة دون أن ندري - فلا ندري أننا نسلب أنفسنا - بذلك - سلطانها الوحيد في الحياة - بل انتظار عطاء الآلهة التي أعطيناها كل ما نملك - هذه هي الرؤية العامة التي تدور حولها هذه القصة الطويلة.

وتكون القصة من ثلاثة أجزاء - على هامش العصر الجميل - . وفي فصل ١ «الحجم» - «أفراح الجسد» - ويتعرف في الجزء الأول - على مفردات العالم الأساسية - وهي رجل - وامرأة - وسرير - وجرد للفضلات - ويظهر الإنسان وكأنه لا يفعل شيئا سوى عارضة إخراج الفضلات والقاذورات - ويتجسد الزمن في الفعل المضارع - ليصبح الزمن الآن المفرغ من كل أبعاد التاريخ - ككل ما يؤول الرجل والمرأة يرتبط بما وراء الباب - حيث توجد المرأة الأسطورة - أما الجزء الثاني - فتتجلى في المرأة حضور المرأة الأسطورة - والرجل غالب في نومه - وتحدث المواجهة بين الزماني في عالم يتخلو من كل شيء - سواهما - فسطح المرأة كل خيالنا عن نفسها إلى المرأة الأسطورة - فصور جميلة والذمة - أما المرأة كل «أفراح الجسد» - فيمثل محاولة الخروج من وثابة الحياة - واختيار لفرقة الإنسان عن طريق الفعل الذي ينجمه إلى المشاركة مع الآخر - وأبعد الحسن بعداً أسطورياً للتواصل الإنساني - فيبرز إلى الخروج من رتبة قدر لافكاك منه.

والمرأة الأسطورة - هنا - امتداد لمعنى الخلق والظاهر في جملة أعمال شياخ الشرقاوى في المجموعة الثالثة - ولكنه يتجلى - في قصته الأخيرة - عن حركة الصراع بالمعنى الدرامي البسيط - ليصبح الحوار والوصف وسيلة للكشف عن حركة الإنسان في عته عن نفسه وعن قيمه - ولذلك يمدد الوصف معي الزمن - عبر بنية لغوية - تتراوح بين المضارع والماضي المستمر.

ويبقى الزمن المتعين من «مأساة العصر الجميل» - فبقيدو بلا زمن - وسيطر عليها التجريد والتصميم - لتسبح إلى مطلق الوجود الإنساني - لذلك المطلق الذي يؤول الكاتب.

هوامش

(١) العالم الذي في فرسان : شياخ الشرقاوى مجلة الانلام العراقية ص : ١٠٠ تشرين الثال ١٩٧١.

(٢) شياخ الشرقاوى - «رجال في الضميمة» من قصص «دراسة في فنانه» كل يوم حبة الكتاب القاهرة ١٩٦٦.

(٣) د. نسي حلية : «في القيمة القاصرية» : ١٠٥ ديسمبر ١٩٧٨ قراءة جديدة في مجلة في فنانه كل يوم بجري العدد على رسائل شياخ الشرقاوى الأبية - إمداد عمدة الراوى -

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

□ فائز إسماعيل مرسي

ويقدم الكتاب - في مجموعه على شخصيتين أساسيتين الأولى شخصية أحمد باشا النيكل ناظر الجهادية في النصف الأول من القرن التاسع عشر - والثانية شخصية راوي الأحداث - عيسى بن هشام راوي مقامات ببيع الزمان المهداني . (أ) رسم الشخصيات :

يشير صاحب المقال إلى أهمية «حديث عيسى بن هشام» - من حيث رسم الشخصيات - محاولاً تقديم وصف لأهمها . مركزاً على شخصية الباشا وأهميتها بالنسبة لتطور الأحداث ونموها . وفيما يرى روجر آلين . فإن شخصية الباشا الشخصية . تقوم بدور مهم في القصة . وهو توجيه النقد للمتغيرات التي حدثت في بنية المجتمع المصري . وذلك عن طريق المقارنة بين عصر الباشا . في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعصر «عيسى بن هشام» في النصف الثاني من القرن نفسه . وهي الفترة التي بدأ فيها استحالة عصر بالحياة الغربية الحديثة . التي تعيش على أسس اجتماعية وتوجهات إيديولوجية مغايرة لعصر الباشا الذي يجلده كاتب المقال بالعصر الإقطاعي . ومن خلال ذلك يرسم لنا المؤلفي شخصياته بدقة . وأكثر هذه الشخصيات عاذجاً لها سمات معروفة كإمامي الشرعي والعمدة وكاتب المذخرانة . ويجدر أن نذكر أن معظم هذه الشخصيات يطلب علينا النقد الاجتماعي لكل مظاهر النقص في المجتمع المصري . ومن ثم كان طبيعياً أن يسود أسلوب السخرية . فإمامي الشرعي وسامعه - مثلاً - لا يترددان - وعلمان حياة القانون - في حرق هذا القانون للحصول على المال .

(ب) الأسلوب واللغة :

كان المؤلفي شديد الإعتراف باللغة العربية وآدابها . ونستطيع أن نلمح ذلك في مجموعه على أحمد شرق الذي ذكر في مقدمة ديوانه الأول أنه يحاول التجديد بعد اطلاعه على الأدب الغربي . ولذلك اتخذ من التراث العربي أساساً لبنائه النصي الجديد . رغم أنه كان يهدف إلى إدخال فن غربي إلى الأدب العربي لقد عمد المؤلفي - في كتابه - في خلق تصافر بين المقامة ولغتها . وبين بناء القصة على النمو المعروف في الغرب . ولذلك يتجاوز في عمله السجع وأخصات البديعة . مع محاولة تقديم شخصيات غنية من المجتمع المصري .

ويقدم روجر آلين Roger Allen بدراسة أسلوب المؤلفي . فيشير إلى استخدام السجع في وصف الشخصيات وتقديم كل فصل في الكتاب . وبلاط

نعرض في هذا العدد لبعض قضايا القصة العربية القصيرة . كما تناولنا عدد من فائز الأدب ونقادته في الغرب . ولقد رأينا أن نحظى للمقالات التي تعرض لها على وهي بتطور في القصة القصيرة منذ كان فناً غريباً إلى أن صار واحداً من الفنون الأدبية الناضجة .

ولقد ارتبطت نشأة القصة القصيرة - في العربية - ارتباطاً واضحاً بعدد من التغيرات الاجتماعية : السياسية والاقتصادية والثقافية . بحيث يمكن القول إن الماحس القوي الذي تطور في مطالب النصوص . والتجديد . ومواكبه خطوات العصر . كان للتأخر الذي استوى نشأة في القصة ورواها . ومنحه فرصة الوجود والبقاء .

كان اللون العربي في بداية نشأة إزاء عدد من التحديات التي كان يجازوها في الأوقات من الاحتلال التركي والاستعمار الأوروبي في آن . وكان على هذا اللون أن يدخل في معركة التحديث دون أن يفلح أوامر بهزله . فيجعل من هذا التراث أحد أسلحته في مجابهة تحديات هذه المرحلة التاريخية . وعلى مستوى الفن الأدبي المجابوب الإلحاح على تصوير الشخصية المصرية مع البحث عن سمات مميزة للفن المصري . وتجاوز الحصر على استنبات الفنون الغربية مع الحرص على منح التراث حضوراً مؤلفاً . حيث ينتج - عن تضافر التمازات الفن العربي ومعطيات التراث - فناً عربياً متميزاً .

حديث عيسى بن هشام - :

والفان الأول في عرضها . يبدأ مع إرصاصات فن القصص . وبالتحديد مع «حديث عيسى بن هشام» وقد كتبه روجر آلين Roger Allen في مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature, Vol. 1, 1970.

و«حديث عيسى بن هشام» - واحد من الأعمال القصصية التي لا يمكن الترخ الأدب العربي أن يمر بها مروراً عابراً . ذلك أنه قبل يتضح بالمع الاسامي الذي كان يعانيه المثلث المصري في مرحلة انتقال . يوشك فيها المجتمع القديم أن يلفظ أنفاسه . ويترك فيها مجتمع آخر ملازم له في قيمه وتوجهاته .

ومن المعروف أن حديث عيسى بن هشام غمد المؤلفي . قد نشر متجماً في مجلة «مصباح الشرق» . تلك التي كان يملكها إبراهيم المؤلفي . بين أبريل ١٩٦٨ . وأغسطس ١٩٧٣ . ولم يجمع بين دفقي كتاب إلا في عام ١٩٧٧ .

المجموعات بين أكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧ . ويتكى بعضها على حوادث حقيقية جرت في هذا الأيام . والتاخر على هذه القصص يرى بلا عتاء أن نجيب محفوظ قد جنح إلى البعث والدموع والشعر بالمقادير البالغ واتقاء للمنى . ففى قصة تحت المظلة - فى المجموعة الأولى - يجارس الابن الحب بين الألفافى . فى حين تحدث جريمة قتل . وظلن الشرطى التار على المواطنين الوافدين تحت المظلة . أما فى قصة «ولد الغداه» وهى واحدة من قصص مجموعة «شهر العسل» فتدعى طفل حديث الولادة يقتل أربعة رجال وسبعين بلشيه يده . ويحكى «ناقلة فى الدور الخامس والثلاثين» قصة رجل يحتفل بعيد ميلاده الثانى . ليغاضى حيفه بأن يلقى نفسه من شرفة المنزل .

ويرى روجر آئين أن محفوظ قد جازى هذا الموقف التاجم من صدمة يوليو . والتكى على فقدان الأمن والشئ والطاعة من حياة شبه إلى موقف آخر متاير . وقد نجل هذا الموقف الأخير إلى روايته المربا .

يرسم نجيب محفوظ فى «المربا» صورة ليست وريبة . ويكشف عن العوائل التى صاغت مفقه ووجداته . من خلال شخصيات متعددة . ولذلك نجل المربا بتلاميذ المدرسة . وولاق الحى . وأسئلة الجامعة . ومفكرى المجتمع ركتابه وفلاسفته . وصباغ أجهزة الأمانة وفيرهم . ويصف روجر آئين أن محفوظ يقدم هذه الشخصيات من خلال تجربة واقعية . إذ يستطيع المرء أن يرى الكثير من أحداث حياة الكاتب وتطوراتها فى هذه الرواية . ولما يعطى آئين القارئ تلمحة من نجيب محفوظ وأطوار حياته وقرينه وفلسفته . فيذكر أنه ولد فى حى الجبلية القريب من الحى المنصور الحسين . ثم انتقل بعد ذلك مع أسرته إلى حى قريب من هذا الحى وهو حى الصابية حيث لقى صباه وقلبه عليه العلم فى الجامعة حيث تخرج من قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة . ويحدث الكاتب عن التماس نجيب محفوظ فى الحياة الثقافية والسياسية واهتمامه بالصراوات الأدبية . وكيف استطاع أن يستل من حياة مصره السياسية والأدبية التى كانت تثار فى عصر أصدائه ومن خلال حديث روجر آئين عن هذه التيارات ينضح اهتمامه بتاريخ مصر وأحداث والمعاصر . وما يوحى إليه من تيارات وأفكار . وهو يرى أن شخصية سعد أطوار كانت ذا أثر بعيد المدى فى تشكيل وهى نجيب محفوظ . يضاف إلى ذلك ما يربط بطهرو الوفاء على المسرح السياسى . ومتابعة الأحرار المصريين بقيادة محمد محمود . ثم حكم إسماعيل صدق فى نهاية الثلاثينات . وتشرط الحرب العالمية الثانية وماجرته على مصر من عواقب وتغيرات فى البنى الاقتصادية والثقافة والقيم . وهى التغيرات التى رصدها نجيب محفوظ فى عدد من رواياته .

وإذا كان نجيب محفوظ قد رصد تغيرات الواقع المصرى فى عدد من رواياته المبكرة فإنه يركز فى عدد آخر على التحولات التى حدثت فى مصر . إثر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ .

ولقد تبنى تاريخ ثورة يوليو وأحداثه وتطوراته فى رواية المربا . التى ارتبط طموح نجيب محفوظ فيها بتصوير الصراعات المادية والايدولوجية والسياسية . ولتدخاها الطويلة فى عضم عالم متماثل العناصر والملاقات . وتقدم على الرواى عددا ضخما من الشخصيات المتزايدة . وتبدأ هذه الشخصيات بمرآة المدرسة وولاق طريقة المباشرة إلى زلاء الرواى من الكتاب . والثقافة والمصطنع ومدعى الثقافة وهاديات للنقد وضحايا القمع السياسى . ويؤكدنا نجيب محفوظ فى هذه الرحلة الطويلة على الصراخ واختلافات ويوت لفتة السرية ومبرعات الجامعة وجلبات النظف ومكابح الموظفين . محاولا الفرض فى شخوصه ومتاجا ما يجرى لها من مصائر وأحداث .

ويرى روجر آئين أن محفوظ قد برع فى رسم صورة موظف الحكومة التقليدى . وقد استطاع - من خلال هذا الموقف - أن يقدم صورة لما يجرى فى الحياة السياسية المصرية . فى فترة ما قبل الثورة وما بعدها . وتظهر لنا صورة الموظف محدود الدخل . الذى يلجأ إلى الرشوة وطرق الكسب غير المشروعة كإيجاد صورة

أن بعض الفقرات المنظمة كانت مصاحبة لوصف الشخصيات أو الأماكن . ولذلك ظهر الإفراط فى وصف الطبيعة والأماكن والبيئات . مثل الوصف الثلاث للمدينة الملحة بقصر الباشا . وشوارع الإسكندرية . أما الفقرات التى يبرز فيها النقد الأجناسى . فيشير روجر آئين إلى الوصف التفصيلى الدقيق الذى قدمه للموظفى .

ويلاحظ روجر آئين الانتهاء إلى ولع الموظفى بالسجى والطباق والفساد . ويؤكد أن هذا الولع قد جعل للموظفى يبدو متكلفا . ساطعا عن الأهمام القلموسية التى ماتت أو كادت . رغم أنه يستطيع أن يكتب بحرية بسيطة . أكثر صرية وبساطة . وأبعد عن التكلف والتفاصيح . ويرى فى الحوار الذى دار بين الباشا والطبيب - فى الفصل الخامس بالطب - ذللا على ذلك . فقد عرض الباشا أفكاره فى حرية بسيطة غير متكلفة . ذلك على الرغم من تسرب بعض ولسه بالسجى إلى هذا الحوار ليجر على تلقائته وبأسابه .

ويرسم احتفال الكاتب بأن يقدم . فى نهاية . عرضا للامتحانات السياسية والاجتماعية والأخلاقية فإن روجر آئين يؤكد الطبيعة الأدبية له . مرجعا خيوسه وانتدازه بين قراء العربية إلى ما يتضمنه الكتاب من صورة صادقة للواقع المصرى فى تلك الفترة .

وإذا كان ثمة نقد قد وجه إلى «حديث حيسى بن هشام» مركزا لجامعة مؤلفه فى رسم صورة المجتمع المصرى فإن روجر آئين يرى أن الكتاب يصور تصويرا صادقا ما كان يجرى فى المجتمع المصرى . لا يحيه سوى الإفراط فى شخصية امرأة نجل النساء . فقد قصص الكتاب على رسم صورة واحدة صبة السمنة . ويرجع ذلك إلى غياب التأثير التناسلى فى المجتمع آنذاك . ولكن إذا كان يمكن للقارئ أن يجد علما بمرحى غياب المصر التناسل فإنه لن يجد مثل هذا المبر فى غياب الطبقات الدنيا . فقد قاد المولى تركيزه على الطبقتين الوسطى والعليا إلى عدم إبراز طبقة الفقراء والعامه .

وينهى روجر آئين حديثه عن كتاب «حديث حيسى بن هشام» بعهد المولى بأنه يلمه - فى كثير من الوجوه - كتاب «رحلات جبلقر» للكاتب الإنجليزي جوناثان سويت . وإن كان الأسلوب الصلح للكتاب يذكر بأسلوب الرواى الكبير شارل ديكنز .

٢ - المربا :

وإذا كان حديث حيسى بن هشام يقدم صورة صادقة لحياة المجتمع المصرى فى زمنه . فإن المقال التالى الذى نتوقف عنده يدور حول رواية مهمة لكاتب مصرى كبير . نجل أعماله الكثيرة . بما تشتمل عليه من رحاب وتروح - مرآة بالغة الأهمية فى كشف ما يدور فى الواقع المصرى . فذلك هو كتاب الكبير نجيب محفوظ . أما الرواية فهى رواية «المربا» التى نشرت سلسلة فى مجلة أسبوعية قبل نشرها فى كتاب . ومن الطريف أن كلا الروايتين غاؤلان صياغة عوف - بسجمله الراوى غالبا - كما يجرى فى الواقع المصرى .

أما المقال فهو لروجر آئين أيضا . وقد نشر فى حقيقين فى دورية «النام الاسلامى The Muslim World» فى عديدين متتاليين . أولا فى عام ١٩٧٢ . وثانيا فى عام ١٩٧٣ .

يبدأ آئين بالإشارة إلى هجرة يوليو ١٩٦٧ وآثارها على القنات المظفة فى مصر والعالم العربى . ويرى كاتب المقال أن أثر هجرة يوليو قد تبنى فيها كب نجيب محفوظ بجمعا . ومن هنا نستطيع أن نفهم تركيزه على كتابة القصة القصيرة . ذلك لأن القصة القصيرة . تنسب الانفصالات السريعة . وهى أسرع من حيث الانتشار . وقد نشرت قصص محفوظ فى جريدة الأهرام ومجلة الهلال . ثم جمعت فى مجموعت قصصية تحت عنوان «تحت المظلة» (١٩٦٩) و«سكابت بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧١) و«شهر العسل» (١٩٧١) . وقد كتبت معظم قصص هذه

تلقية الموهف التزيه ، لطيف البدين الذي يتصدى لطغيان الرقوة وإغراء المال وضغوط الزور.

ويروى زوجر ابن بين لمرأيا وكثير من القصص القصيرة التي كتبها عوفور ، في القصة التي قلت هزيمة بوير ، إنها - على عكس ما يلعب كيتون - أقرب إلى القصة القصيرة. ويرى أن برميكانا أن ترى - في كل شخصية - قصة قصيرة من نوع جديد ، مكثف اللغة ، سريع الحوار ، ولها السمتان اللتان ميزتا قصص تحت المظلة وغير العمل.

٣ - المصنع والجنس في قاع المدينة

المقال الثالث الذي نعرضه في هذا العدد ، كتبه كارين كوتيام Catherine Cushman ونشر في مجلة Journal of Arabic Literature ، وهو يتناول المصنع والجنس في قاع المدينة ، يوسف إدريس . وتقدم الكاتبة يوسف إدريس إلى قراتها بوصفه واحداً من كبار كتاب القصة العربية الحديثين . القادرين على التواصل مع القراء ، والمشاركة في صياغة وجدانيهم ومواقفهم وروايتهم . وقد استطاع بإيجازاته في القصة القصيرة والمرس والرواية والمقالة القصصية أن يشارك مع عدد من الكتاب في تثبيت القدم التي أخذت في مصر.

وتؤكد كارين كوتيام أن يوسف إدريس واحد من كتاب مصر الذين استطاعوا إجراء واقعي وفهم علاقته ورصد ما يحدث فيه من تغير نسبي . ولا يفت اهتمام الكاتبة عند الجميع من خلال علاقات رجاله ونسائه فقط . بل يطرح أيضا مفهوم الرجولة والأخوة . على تبرز من خلال العلاقات الجنسية . وتستطرد كاتبة المقال موضحة أن قصص يوسف إدريس تسم بالسلطة والعمق والإنجاز في المصنع ، ولخصه من خلال علاقات الرجال والنساء فيه . وكما هو الحال - في قصة لهمة - حادثة شرف - ، لأن المصنع يستعني أن يغير من بعض فيه على الامتثال لنسبه القيمي .

وترى الكاتبة أن تقدم المصنع ومورثه وصفته وتغاسكه ، يتضح من خلال العلاقات الجنسية ، ومدى قربها وإسارتها . ول هذا الإقرار تبرز أهمية كثير من قصص يوسف إدريس التي تبالغ فيها الجنس بين الرجال والنساء من كافة الطبقات وتؤكد لنا كاتبة المقال أن التطور المصطنع قد تصم أدب يوسف إدريس بالآخرة . وهو أمر نرفعه النافذة ، مؤكداً أن أدب يوسف إدريس يكشف عن مفهوم المصنع المصري للجنس ، بالقدرة نفسه الذي يكشف عن علاقات هذا المصنع الطبقية والاجتماعية والسياسية .

وليس الجنس موضوعاً سهلاً ، يمكن لأي كاتب أن يعالجه ، بل هو مفهوم ينطوي على قدر كبير من التعقيد والتشابك ، وهو يخضع من مستوى قائل وطبق إلى مستوى آخر . فمثل عكس أراءه المصنع المصري من البورجوازيين الذين يستطيعون الاحتفاظ بسرية علاقاتهم وخصوصيتهم عند أفراد الطبقات الشعبية ، خصوصاً الذين يتمتعون إلى المصنع الزراعي وسلفه القيمي ، يفلتون أمام تغيرات الحياة في المدينة . دون قدرة على مواجهتها . وتخل الموقف من الجنس في حياة النازح من القرية إلى المدينة ، مؤشراً عاماً بفتح عن عقلية الفرد وقبيلة وسلوكه .

في قاع المدينة ، يذهب وعبد الله القفاص ، ساكن حي الجزيرة في القاهرة إلى واجد من أكثر المجتمعات الحديثة فقراً وتلفاً . بما أن حالته وعقليته التي سرت ساعته . ويدنو القفاص - كما تقول الكاتبة - عنكنا في رسم شخصية القفاص ، وما تطرق عليه من تناقضات . وتستطرد كاتبة : إن بناء قاع المدينة القصصية لا ينطوي أساساً على وصف العلاقة الجنسية بين القفاص وساعته الجميلة ، بل يصد يوسف إدريس إلى الكشف عن المآزير الطبقية والثقافية بين رجل من جوه المصنع ، وممثل البورجوازية ، وبين امرأة من البوكتاري التي تسكن حادثة في بيته . ويقتل النظر ، في قصة قاع المدينة ، أنها تتجسد بناء القصة البوليوية ، حيث يقوم القفاص بدور المشتل للبحث عن جرمه سرقة الساعة وضبط الجرم مغلوب الجزيرة . ومن خلال جزئيات علاقة القفاص الجنسية

عنايته ، تكشف ثبوتات شخصيته وحقيقتها . وتزج بجمه وسعيته المرفعة من أي معنى للأصالة والخصوصية الأسلافية . وليست ذروة الأحداث انتهاء علاقة الجنس بين الطرفين كما يظن البعض ، إذ تؤكد الكاتبة أن هذه الذروة تبدأ عند مواجهة القفاص للحادثة في منزله بالأحرى . عندما يشدها إلى النافذة . ويتأذى الضابط ، أشرف ، مهدداً إياها بالجنس علماً كاملاً إذا لم يصله ساعته .

وتنتهي الكاتبة مقالها بالاشارة إلى أن يوسف إدريس يحاول إشراك القارئ في الأحداث خصوصاً الصراع المحتدم بين القفاص وساعته .

٤ - المحافظة والتجديد في روايات غسان كنفاني

صاحب المقال الرابع في هذا العرض هي هيلاري كيلاتريك Hilary Kilpatrick عن الأديب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني البداية تؤكد لنا النافذة أن الكاتب مهما بلغ انغماسه في العمل السياسي المباشر يعود - دوماً - إلى أدبه .

لقد جرت العادة أن يدرس غسان كنفاني دراسة مضمونية . تركز على رؤيته للقضية الفلسطينية . ومحاول أن يظهر تلميح هذه القضية . والعوامل التي أوصتها إلى هذا الحد من التعقيد والمصعوبة . وقد ساعد على ذلك أن غسان كنفاني كان أحد قادة فصائل المقاومة الفلسطينية . والتحدث الرسمي للقضية الشعبية ، وهي واحدة من أكبر وأشطع المخططات الفلسطينية اليسارية .

وتجرباً كيلاتريك Kilpatrick - منذ البداية - أنها تناول جاليات البناء القصصية لدى غسان . دون التركيز على مضمون قصصه السياسي . إلا في الحديث التي توضح بإيجاز الجاهل . ولذلك يدرس عيسى التجديد في قصص غسان في علاقته بالثورات الثورية الشعبية فيها . ولا يعني تركيز النافذة على درس البناء القصصية لدى غسان كنفاني . أنها بغض النظر عن القيمة السياسية اللاحقة في هذه الأعمال . فهي تبدأ بالغير بين رؤية غسان كنفاني وغيره من الكتاب الفلسطينيين .

إن فرار تركي . مثلاً . يعبر في كتاباته عن موقف مختلف من العرب غير الفلسطينيين : وهو ما يحدث مع مجيئة هزام . فالأول يمثل العرب جميعاً مسؤولة التكية . وهو ما يعبر عنه أيضاً كتابات مجيئة هزام التي عاشت في لبنان طويلاً . أما ألقى غسان كنفاني لائق أرحب . ونظرة أعمق . فهو لا يتخذ موقفاً من عرب أو من غيره على أساس هويته القومية . بل على أساس موقفه الطبق والوطني . ولذلك يوجه نقداً قوياً للشعوب العراقي ورجل الأعمال اللبناني في قصصه . لموقفها المتخاذل من القضية الفلسطينية . وهو موقف طبعي إذا تذكرنا أنها تنتمي إلى الطبقة المصطنعة التي تتعرض لمصالحها مع نجاح الشمال الفلسطيني .

وترى كاتبة المقال أن أدب كنفاني يتجزأ من بعض الموضوعات التي أكثر الفصاحون من تناولها . فهناك - على سبيل المثال - موضوع معاداة الإنسان العربي لقرية . حيث قبح المصنع الزراعي المقيم بالموال والقبيلة والبلد في تناول الحياة . إلى القضية حيث يوجه عدد من القيم المدنية المتغيرة لقب المصنع .

وعنيت النافذة أن عندنا كثيراً من قصص غسان تتناول حياة الفلاح الفلسطيني في القرية . لكن من زاوية مختلفة للقرية السالفة في كثير من الأعمال القصصية العربية . إذ غسان لا يصور حياة الفلاح الفلسطيني كما يصور عبد الرحمن الشراوي الفلاحين المصريين في القرية المصرية في رواية الأرض . بل كتعب الأرض مثال مختلف . تصم بالقيم وإضفاء الرموز على جزئيات الحياة والحياة الريعية الفلسطينية . فتدلل الأرض في علاقة حاصنة مع زارعها . ول ورجال تحت الشمس هـ ملاز ترى فلسطيناً يتذكر أشجار الزيتون العشرة التي يملكها . بوصفها رمزاً يتجاوز وجودها المصن . ول أرض البزقاف الخرس . يصبح للبرقاف من جديد يربط بالتواب الفلسطيني المصنوب . ودام ساعد . نصيف شجرة الكروم وصفاً شاعرياً . فذكر لنا أن هذه الشجرة ليست في حافة إلى الري . إذ تمنحها العلاقة الحميمة بالقرية والفلاح ما لا تحتاج بعده إلى ري . ولذلك فهي تسلي أكلها في سعاد فطري عجيبة .

يصحو من نومه ليجد أن ثمة صامير قد دقت في كل شيء يحيط به . في الطرقات والدواجر والحقائق العامة دون أن يلهم لذلك سبباً أو مغزى . وقد بدأ جورج سالم إلى خلق جو ميم عند عرشد العالم يمتدح على العناصر الثيرة العائشة . وهذا ما نجده في قصة «متول في طائر البلدة» حيث يعود رجل إلى بيته بعد عتاء يوم كامل من العمل فلا يجد فيه .

ويستورد يونغ موضوعاً أن العقل في قصص جورج سالم ليس ذا سبباً محدداً واضحاً . معروف الاسم وأخرية . بل هو الإنسان أوكل إسمان Erryoma وكانت يحاول . بذلك . أن يكشف الإنسان مجرداً من هويته وظيفته الاجتماعية . ليخرج قصداً إنسانية تلوح على الواقعي والحدود الواقعي . ونجد في قصة «المصعد إلى الجنة» gogolov . رجلاً مستأجر يطن شقة في الدور الرابع ويتعرف هذا الرجل الذي لا تعرف اسمه إلى عدد من المصاعب التي تصيبه بالأساس وأخرية في الاستحباب من الحياة . فيكون المزق ويبيع الأسرة والأصدقاء ويعيش وحيداً في هذه الشقة . وليس سوى وسيلة واحدة للاتصال بالعالم هي التليفون والوحيد إلى خادم أصم يخدم معه . وتنتهي القصة وهو يلق بمساعدة التليفون ليلبسها على الأرض . صملاً في الفراغ .

وتدور قصة «حوار الصم» حول المعنى ذاته . حيث وحدة الإنسان وغربه في عالم فارغ الدلالة والغيث . ويطلق يونغ على هذا الغرب من القصص اسم القصة الخيالية الرمزية .

ويتمنى صاحب القليل في عرض مبرج قصة «أمام الجدار» مدلاً على رؤية جورج سالم التي تتركز على الحب والاعتراف . فحين مع عقل القصة الذي يتطلع إلى الوصول إلى أرض للحيات التي طالا حلم بها . ولكن عندما يقطع شوطاً في الوصول إليها . يقابله جدار شاق يعرقه من سيرة . ويصعق من المواصلات . وبدأ متأنفة حارس الحائط الذي يهتج الأمر بأن يلبس به بعيداً . ول الطريق يلقى بكاهن . فيقص عليه ما حدث له . فيقصه بأن يبدأ من جديد مرة أخرى . وهكذا يظل يحاول مرة بعد أخرى وكأن كل شيء في حياة الإنسان باطل وقيلس الريح . وكأن الفرد قد كتب عليه أن يجا حياة عائلية من الغنى وأن عليه أن يظل يحاول دون جدوى . ويدور أن يسمع صدى لصوت . أو إجابة على أسئلته .

يرى يونغ أن معظم ما كتب سالم غارق في تضالوية ، وليس إلى أبعاد الخرج . فها عدا قصصين يبحث في القاصص من حل . أما الأولى فهي قصة «في الطريق إلى الصحراء» . وهي قصة رمزية أو أسطورة allegory ، نواجه فيها رجلاً يتزلزل بلده وأهله . ويقوم برحلة إلى الصحراء يتزود فيها بلباس حطاب فليب . ويحرق الحياة على زاده . والثانية على ملابسه . أما الثالثة فقد ملئت كيباً . ولكنه يتخلص من الحطاب واحدة إثر أخرى للإرهاق الذي يبل به . ولكن يستطيع أن يواصل طريقه . يتخلص من نهاية التي تعوقه من الصعود . وعندما يصل إلى الصحراء يسمع صوتاً يأمره أن يتخلص من ساحة يده . فيس كزبن من معنى في صحراء قاحلة مجببة . وتنتهي القصة وقد تحول الرجل إلى جسد رمل . حيث يأمره الصوت أن يردد مع إخوه من حبات الرمل الكونية .

أما في القصة الثانية «البحث للشمس» . فحين مع رجل احداث أن يزور صديقه الحامي ذالما . ويحبها بينما تتركه كالطارد بعد أن يتنه قد اضمحل وأن ثمة مستطيل قد أقيم مكانه فيدمعه فيلق بمجرسة جميلة ورفيقة تسويه . ويصعدان أن يزورا في اليوم التالي . لكنهم حين يصلح بعد أن منزل صديقه قد عاد إلى مكانه وليس هناك مستطيل . ويظل يبحث عددا من السنين عن المعرفة . ثم يفزوه شعور غريب متفرج فيأتك أن الأمر لا يمتدو أن يكون وما حسب .

وهكذا يقدم الإبداع القصصي لجورج سالم علناً عيباً . لقد فيه الإنسان مبررات وجوده . وأغصانه البحث عن معنى حياته ومغزى لوجوده . وبينما يونغ ملأه بتأكيد صمد من أذهاب الغرب في قصص جورج سالم . وحمل وأهمه نيكيتو . وفوتراكافكا . اللذان حرف أدبها على النعمة نفسها . أمضى حواء الوجود البشري زيفه وضلوعه .

وتتقارن الثالثة بين تصوير حسان للأرض والقرية الفلسطينية وتصوير بعض الأدياء العرب لها . فحسان لما يرى كيباً تترك لا يسي إلى رسم صورة رومانسية مثالية للريف على نحو ما فعل محمد حسين هيكل في «زيت» . بل يبدف إلى تصوير المقاومة العربية للقرات الاستعماريين البريطانيين والصهيونيين . إنه يصور ملحمة نضال الفلاح الفلسطيني للاحتفاظ بأرضه . فتذكر الفلسطينيين بتضحيات أهلهم . ويصير حسان عن هويته بأنه فلاح الفلاح كما هو . أي يكتب عن الفلاح من وجهة نظر الفلاح . عاكفاً أعظم من البشر الذين يميزون بطول عاولة فصل يجم إلى مسعى الرزق . كما يرى في شخصية «أم سعد» . ولا يجد الفلاح الفلسطيني في أدب كفتالي أمامه سوى اختيارين : إما أن يفلد أرضه وإما أن يقدام . وحينما يذهب سعيد المحدثون في قصة «للصنع» ليبيع حبه إلى مصحة الدون لكي يبتاع بتفدية فهو لا يفعل أكثر من أن يبيع الطريق الوحيد أمام من يملونه حاليه . حينما يسلون وطه . وهو نفس مايفسده متصور الصغير . فهو يذهب إلى عمه بالغ البيع قاطعاً أملاً بطوبى كما يستطيع أن يحصل على السلاح . إن الوطن في هذه القصص يلمس حقيقة عارية مكتملة المحسوس . تطلب من يزود بها ومن يلق الغرب الذي يحاول تليها والقائما وتبدل هويتها .

أما عن شكل القصة فنرى الثالثة أن القاص يطلب عليها . وأنشأ من قصة «البحث في الزنزانة» مدلاً على ذلك . فالقصة تدور حول حياة امرأة لرجل يعمل بمعمل صباغ . تكلف فيه المرأة بإفراجه حتى يسلط في بد البوليس السري . وترى كيباً تترك أن كفتالي قد أنشأ قصة نهاية مفرحة متعددة الاستنالات وكأننا إزاء نثر يمتلي حلا .

ولقد كان إصرار حسان على تركيز أدبه حول الأرض . يربط بعمق ملائقة هذه الأرض التي يتنجد معها القاصص احتفاء صولها خيرة . ويربط هذه الملائقة العميقة الجذور فإن رؤية حسان لم تكن أحادية مسطحة . بل حملت ما في قصصه من تعقيد وتراكيب . جعله يلمس التناقضات في السايك الفلسطيني .

وفي النهاية لؤكد الثالثة أن حسان - فضلاً عن إعجازاته في طرح للمشاكل النضالي الفلسطيني - قد استطاع أن يصير تراثه العربي (خصوصاً على مسعى اللغة) . وراثته الشعبي الفلسطيني . وروحيه تنجزات القصة الخيالية في بوقفة واحدة متفاعلة . ومن هنا جاء دوره المهم وصوته المنيع في إلقاء القصة العربية الحديثة .

٥ - قصص جورج سالم القصيرة :

وتحدثت - في نهاية هذا العرض - عن قصص جورج سالم . من خلال عرض مقال يونغ M. J. L. Young الذي نشره في أسد أعداد مجلة Modern Arabic Literature . وجورج سالم وأحد من قصاصي سوريا المعاصرين . فقد ولد في إحدى البلدات السورية لأسرة مسيحية عام ١٩٣٣ . وله بعض المؤلفات النقدية العامة . ولكن شهرته الأساسية ترجع إلى قصصه . ويرى الكاتب أن قصص جورج سالم التي تجاوز الثلاثين . لعمه في مكان متميز بين قصاصي سوريا والوطن العربي .

يمتدح يونغ عن أن أدب جورج سالم . أدب إنساني في مجمله . فهو لا يوقف لدى إنسان عدده الحرية القومية . ولا يحفل بما تلصق به حياة السوري أو حتى الغرب من قصداً يتصل بمجابهة ومستقبل وقبمه وقافته . بل يركز على الإنسان باعتباره صيغة مجردة . لذلك فإن أدبه يطرح - فيأ يرى القاص - أسئلة عميقة عن المعنى الكامن في الحياة . وحقيقة الصراع البشري ضد الموت والغيث والخنون . حيث يمكن أن نقول إن أدبه صدى للقصايات التي طرحها الأدب الغربي إثر أزمة الوضع الأول بعد الحرب العالمية الثانية .

ويظهر الومع بالأسئلة اليتاثيرية التي بناه القصص . فهو يكثر من استخدام الرموز . ويحاول الدخول إلى أعماق شخصيته . ويقل أن يحدد المكان أو الزمان الذي تجري فيه أحداث القصة . في قصة «صامير» - مثلاً - نجد رجلاً

كتب ترفان تودوروف في عدد خاص من مجلة «أديب» يدور حول «نظريات النص». مقالاً استثنائياً بعنوان: «الخيال في الأدب في فرنسا المعاصرة». وسجد منذ البداية أنه يلزم بفهم «الأديب» وتفرعاته وتناغمه كما استنبطه من مؤلفات بعض الكتاب المعاصرين. وهو إذ يفعل ذلك يؤكد أنه لا يقصد تناول التقدي، أي لا يقصد الاستعراض الشامل للدراسات النقدية التي صدرت طوال الثلاثين عاماً الماضية. التي تناول موضوعاً معيناً، ولا يقصد أيضاً «الحديث في النتج». مما يلفت أهمية المقال، الذي يهتم بالدراسات الأدبية وليس بالأدب في حد ذاته.

وإذا كان استخدام كلمة فرنسا في غنى عن التعريف فإن كلمة «معاصرة» تحتاج إلى بعض الإيضاح. فكما يقول تودوروف. لا يمكن أن نحصر اختيارنا في حدود الكتاب الذين ظهرتوا بعد سنة ١٩٤٥. فإن المعاصرة التي يشير إليها معاصرة مزدوجة.

١ - زمينة

٢ - إيديولوجية.

أما الموضوعية الزمنية لخدمة، إذ إنه كثيراً ما تتزامن لحظات من الماضي والحاضر والمستقبل. ولذا يجادل تودوروف أن يوضح ما يمتنه من كلمة «معاصرة». من خلال استرجاع المحيط الإيديولوجي لما بعد الحرب في فرنسا. لكي يحدد الإنجازات القوية التي تبدو بحيرة عميقة حقاً. ويحدد هذا المحوى الإيديولوجي على مستويين:

(أ) الأول شامل وعام.

(ب) والثاني مباشر.

أما المحوى الشامل لما بعد الحرب. في مجال الأفكار الجمالية والأدبية. فلا يزال يدور في تلك الرومانسية. إن الإيديولوجية الرومانسية مرتبطة بظهور البروجورا. ومرتكزة على أفكار قديمة. ولكنها راسخة. مثل المساواة وسرية الأفراد. أما في مجال التأمل في الأدب فإن النظرية الرومانسية تلخص في النقاط الخمس التالية:

١ - تفصيل عملية الإنتاج على المنتج الهائل.

٢ - رفض النضية والوظائف الخارجية. ومن ثم يتم تعريف الفن بعدم تعدد عناصره. على نحو ما تقول من قبل من الأفعال إنه لازم. أي هو صدى إلى معلول به (على سبيل المثال. فإن الشعر هو اللغة في مدلولها الخاص ولا غير).

٣ - غياب الوظائف الخارجية يستلزم عنه بتكثيف النسق الداخلي. فالتأمل الفني يحكم البنات. وهو يتميز بلامحه: الشكل العضوي.

٤ - يحقق الفن مزجا بين الأعداد: الشكل والمحو. الفكرة ولادة الخلق. الإلهام والقصص الخ...

٥ - يعبر الشعر والنص عمومهما عن إمكانات التعبير عنه وحدما. أي أن الأفكار الشعرية لا تخرج إلى لغة عامة. ومن ثم فإن تفسيرها لا أحد لها.

وتتعلق هذه البنات الخمس للميزة (الإنشائية). عدم التبدل. التلاحم. الانسجام. التعبير عن الذي لا يمكن أن يفسر على مفهوم الجمال في كلتيه. وأحياناً على الفن. وأحياناً على الوسيلة التي هي «الرمز الرومانسي».

أما المحيط أو البيئة المباشرة للكتابات التي يتوقف عندها تودوروف لعموما المؤلف الواسع الانتشار والتأثير. الذي كتبه جان بول سارتر في سنة ١٩٤٨. وما الأدب؟. ويشير تودوروف إلى أجزاء هذا الكتاب التي تحمل كل منها سؤالاً عدداً: ما الكتابة؟ لم الكتابة؟ لمن تكتب؟ أما الجزء الرابع فحفظ بعض الشيء. فهو مقال وصل. يتبع برنانياً معيناً عن «وضع الكاتب في سنة ١٩٤٧». والواقع أن هذه الأسئلة ليست معزولة. فإجابة كل سؤال مرتبة على إجابة السؤال الذي قبلها. فلا تفهم «ما الكتابة» إلا عند معرفة «لم تكتب». ومن ثم لا تفهم «لماذا؟» إلا إذا أجبتنا عن «من؟» ويترب على ذلك أن الإجابة النهائية عن هذه الأسئلة هي في العلاقة بين الكاتب وجمهوره. وعلى هذا الأسس. يجادل سارتر أن يخط تاريخاً جديداً للأدب. ويعرف تودوروف أن هذه النظرة المبسطة للأدب ليست جديدة. ولكن ما يجذب انتباهه هنا هو خروج الأفكار من مجال التأمل في الأدب. أي مجال البحث من إطار جديد للدراسات الأدبية. هذا الإطار يحمده سارتر بقوله إن هذه الدراسات يجب أن تكون اجتماعية وتاريخية. ويوضح سارتر أيضاً في مقاله: «ما الكتابة؟» العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى. كالرسم. والنحت والموسيقى. ولكن كيف يعرف الشعر؟ إن الشعر هو الذين يرفضون استخدام اللغة... إن الشاعر قد انسحب لجانب من اللغة - الأداة. فهو قد اختار لولئك الشعرية الذي ينظر إلى الكلمات على أنها أشياء وليس على أنها علامات». وكما يلاحظ تودوروف فإن هذا القول في وظيفة اللغة يؤدي إلى تحول في بنينا: إن كلمات الشاعر تشبه الأشياء التي يذكرها. ومن ثم فإن العلاقة بين الملمول والدال علاقة حركية... إن الشاعر يبتدئ الصورة اللغوية لتشياب مع الشعر على سبيل المثال. فقد أصبحت اللغة بأكملها مرة العالم. ومن ثم تفرد علاقة مزدوجة بين الكلمة والشيء الدال. علاقة تشابه سحرية بالإضافة إلى لغتي. «ولا سيلا لابتكار توافق هذه لغتي مع النظرية الرومانسية كما قال جا موريير ونوفاليس وطشيل». وقد حاول تودوروف من خلال هذه الخلفية السارترية التي بعدها جزواً لا يتجزأ من النظريات «المعاصرة». والتي تكاد تصبح لديه مرادفة لمعارة «ما بعد الرومانسية». أن يوصل هذه البينات إلى أكثر الكتاب المعاصرين قوة ويجعلها: ميرويس بلانلو ورولان بارت.

وعندما يتعرض تودوروف لبلانلو فإنه يحدد نفسه في مؤلفات بنينا بعدما أكثر تقيلاً لا يود إتيانه. أي استمرارية المحيط الرومانسي.

وقد عد كتاب «المساحة الأدبية» و «الكتاب الآتي» من ناحية. و «الحديث الآلا تالي» من ناحية أخرى. نقطتين أساسيتين في إنتاج بلانلو. ويلاحظ تودوروف أن تأمل بلانلو في الأدب قد نشأ من تضيقه لبعض الجمل المذكورة عند «ملابيه» التي تتخلل جميع أعماله. وقد كتب ملابيه يقول: «وضع مزدوج للفن. عام ومباشر هنا. أساسي هناك». ويشير بلانلو: من ناحية. القول المبدأ أداة وسيلة. لغة الحركة والعمل والنطق والعمل. اللغة المرسلات التي يجتنبها الاستعمال. ومن ناحية أخرى. كلام القصيدة والأدب. حيث القول لم يعد وسيلة مرتبطة تابعة ومساعدة. ولكن يجادل أن يستحق في تجربة خاصة. وكتب ملابيه: «إن العمل الفني يفترض حلول قدرة الصياغة في الكلمات وحبسها وحركتها... ويشير بلانلو: «إن الشاعر يفتن تحت ضغط العمل الفني بغنى الحركة التي تشبه الواقع الطبيعي». ويضيف بلانلو: «يدون التجربة الحاصلة للملابيه تبدأ في اللحظة التي يتقبل فيها من تأمل العمل المنبني «قصيدة» (لوحه الخ...) إلى السلاسل من تحول العمل إلى بحث عن بداياته».

المثل : « فإن ذلك يؤدي بياتلانو إلى نظرية فوينا ثلاثة نماذج من القدامات الفكرية : الفونديان الأول والثاني مرتبطان بالكلمة الموحدة ، الكلمة ، في حين يرتبط الفونج الثالث بأسماء «العلاقة المهادية» ، أو ما يدعوه لغة البشر ، أو لغة الكتابة التي هي ليست تعرضي . وتورث هذه الفترة من «الحدث اللاتيني» (ص : ٩٦) التي تلخص النظرة البياتلانية في أحدث مراحلها وأخصبها . وفي العلامة الأولى يورد قانون التشابه ، فالإتيان يمتد من الوحدة ، وهو يتصرف بالاختلاف وما هو آخر ، سواء أكان شيئا أو فانا ، فإنه يصل على جبهة مشابهة . وفي هذه الحالة ، تمر الوحدة من خلال الكل .

وفي العلامة الثانية تندمج الذات في الآخر . والواقع أن النتيجة النهائية ليست مختلفة بصورة جارية . وفي هذه العلامة يلتحم الآخر والأنا ، إنها علامة مشاركة أو دمج ، ولكن «اللاتنا» تفقد هيبتها ويصبح الآخر هو المطلق .. ولتدفق في كلتا الحالتين هو الوحدة . وهنا تأتي للرحلة الثالثة من العلاقات الفكرية الناتجة من التأمل في الأدب ، الأولى علاقة المهادية : «حيث أن تفكر الآخر ، أن تتكلم ونحن نشير إلى الآخر ، دون الاستدلال إلى الأبعد ، ودون الاستدلال إلى التشابه . وعلاقة الفونج الثالث تعرف بالسلب : غياب الإشارة إلى الوحدة . «إن ما يؤسس العلاقة بالآخر هو «الفرابة» التي تسبح ليها» .

وقد رأى تورديروف في هذه المحاولة لتفسيد العلاقات الفكرية الجديدة عند بياتلانو - أقول رأي في تلك العلاقة من الفونج الثالث على وجه التحديد شيئا يشبه التصريف بالشعر والحدود الحديث . وقد أعادت بياتلانو تفسيراً أكثر حداثة الفكر المجهول ، القائل بعدم القدرة على السيطرة على جوهر الشعر ، بل بالجزئية Fragment وأخرى dialogue (وهي أشكال رومانسية ربما تحل في طياتها بلور تجاوز الرومانسية لذاتها) والتكرار الذي لا يتوقف ، يمكن للإنتاج الأدبي الحديث أن يتنوع ويتشكل ، بالمعنى ، والقطع ، والفكر ، هي سمات الكلمة الأبدية الجديدة . وهي سمات تبدو متناقضة ولكنها تصبى للقول بجمعية الوحدة» .

وهنا تتجاوز للمنتج الرومانسي بوصفه قالا على البحث من الذات الفردية . وعلى علاقة بالآخر أساسها دمج الأضداد . ويطالب بياتلانو (ويطالب الأدب) بالاعتراف بالآخر كآخر ، دون التوحد معه في علاقة عابرة مزججة . ويقول الاختلاف الذي ليس من أهم أن يكون وفق نموذج ما ، أو منتجا لقوانين الإبداع . ويكون الأدب (في جميع المصنوع) هو محاولة لتعلم هذه العلاقة اللاتوحدية ، علاقة الاعتراف المزجج بالآخر في غرابته وتفرده .

وبعد أن تعرض تورديروف أوجه التجديد في نظرية بياتلانو ، يتطرق من أفكار بياتلانو نفسه فريضة لنقد ، إذ إنه يوضح أنه إن كان البحث من الجهر ، أو عدم تدمير الشيء الفني ، كما كانت الإنتاج الأوروبي الفني منذ فترة نازي بياتلانو الذي يطالب بالاعتراف بولاية الآخر وتفرد ، لم يستطع أن يخرج من دائرة الإيديولوجية الغربية التي تحكم أماله ، والتي جعلته يرى في الإنسان الغربي محور التأمل ، وجعلت أحكامه على الأدب تنحصر من عقليه لا تعرف نماداً من بلا الآخر . ودليل تورديروف على ذلك أنه تمتعاً أساساً بياتلانو أن الرواية «من بلا مستقبل» ، التبت الثروة الفنية في أدب الرواية في أمريكا اللاتينية وأدت إلى إنتاج أبعد ما يكون من البحث من الجهر أو عدم تدمير الفن ، ومن ثم فإن بياتلانو لم يستطع أن يفكر الآخر أو يتوقف غرابته الآخر .

وإذا كان تورديروف قد وجد سمات مجيدية عند بياتلانو ، بالرغم من نقده له ، فإنه يتوقف أيضاً عند شخصية أصبحت محورية اليوم في مجال التجديد الفكري للمصارع ، وأخيراً رولان بارت .

وفي البداية يعمل تورديروف سمات للتألق الذهني لدى بارت . فإذا كان هذا التألق يصمد عند بياتلانو على الإيجابية وعدم التمديد ، فإننا ، وإن وجدنا أيضاً لدى بارت عدم تمديد للعمل الفني ، فإنه ، أي بارت - يمت أكثر بما يسميه «كثرة التصورات» .

ومحاولة التوحد مع هذه البدايات . إن هذا التأصال هو الأدب ذاته ، هو الأدب عندما يتجه البحث إلى جوهره الأساسي . «إن القول بالشعر لا يعني» ، إنه عهدا . وهذا ليس ترفاً ، بل محاولة جادة من قبل بياتلانو لمعرفة الطبيعة الخاصة للعمل الفني . وتكون السمة الجاهلية المأخوذة من النظرية الرومانسية عند بياتلانو في إيراد دور قضية الإنتاج على حساب التلخيص النهائي . ويصعب فكر بياتلانو في قالب تاريخي مستوحى من هيجل .. فنجد قرابة القرنين والفن يمر بتحول مزدوج . فهو من ناحية قد فقد قدرته على حمل المطلق ، ولكن غياب هذه الوظيفة المخاطرة يكاد يعوضها وظيفة أخرى باطنية : تقارب الفن أكثر فأكثر من جوهره ، إذ إن التأصال من لحظة التناقض الفن هو محاولة لكشف جوهره .

وقد أدت هذه التأصالات إلى الاهتمام بالبدايات والجزئيات ، والعمل المقترح أكثر من العمل المطلق . «إن ما يجلب الفنان - كما يقول بياتلانو - ليس العمل بلذاته ، ولكن البحث عنه ، والحركة التي تؤدي إليه ، والتأويل الذي يحمل العمل الفني يمكناً . ومن هنا قد يفضل الرسام استكشاف عمله على التوسعة النهائية ، وقد يرد الكاتب ألا ينتهي من شيء» ، تاركاً سمات الحكايات على شكل أجزاء ومقاطع لتكون قد ساعدته على الوصول إلى نقطة ما يتجاوزها ، باستنا من نقطة أبعد» .

ويورد بياتلانو ليؤكد : «ربما لم تكن أمام كتاب بل أمام ما هو أكثر من كتاب .. ربما تقرب من الشيء التي للحركة التي تؤدي إلى كل هذه الكتب . ربما القرين من هذه القطعة الجديدة ، حيث يضع العمل ويتوحد مع جوهره .. ويقطع تورديروف على ذلك بقوله إن بياتلانو في حالة صدى دالب وراء جوهر الأدب . ويعزو هذا الصدى إلى المراحل التاريخية الثلاث التي مر بها الفن ، فقد بدأ الفن بكونه لغة لألفة ، ثم لغة البشر ، ثم لغة الفن نفسه . فالممثل الفني الذي كان لغة الألفة ، ثم لغة غيابة الألفة ثم اللغة العادلة للفرقة للإنسان ، ثم لغة الإنسان في فردته ، ثم لغة المهرمون ، لغة المسرحيين من الكلام ، ثم لغة الأسرار والغموض والبأس والأشياء في داخل الإنسان ، ماذا ينقصه ، وماذا فاته الانتباه إليه هو نفسه . وهذا التيار هو ما يبلّغ الفن اليوم . إن ما يريده الفن أن يتركه اليوم هو الفن . جميع الفنون أصبحت مجنونة لذاتها .

وقد لا تكون هناك ضرورة لطرح أفكار بياتلانو الرومانسية ، إن كانت لا تحت بصمة تيار .. ما بعد الرومانسية ، كما يسميه تورديروف ، ولكنه يرى في كتابه الأخير - «الحديث الأنا نال» - سمه تبدو مختلفة عن السمات المحسنة التي ذكرناها آنفاً ، وهي محاولة لتعلم الوحدة المضمرة . وقد أبرزها بياتلانو باعتباره وجود قرابين أو لتئين في كل نص : لغة موحدة ولغة لانهائية ، لغة متلاحمة ولغة متباينة : «تجربان يعتمد عليها الكلام ، تجربة جدلية وأخرى غير ذلك ، قول مستبعد من لغة الكون ، بصور إلى الوحدة ويساعد في البحث من الكلمة ، وقول مكثمة على عمل علاقة أساسية اللانهائية والغريبة» . (الحديث اللاتيني ص : ١١٠) . ويستطرد بياتلانو فيقول : «حري بنا إلى الآلة الذي خلقنا ، والذي يحمل فكرنا موحداً» . أن يفتقروا أو يرى حالتنا نتيجة لهذه التباينة التي يجعلها إياها . وقد استمدحت بياتلانو كلمة «المهادية» منestre لتسمية الشيء الفني في مناهة المشتت . «المهادية - كما يقول - هو الذي لا يفرق بين أي جسم من الأجسام الأولية : هو اللا - عام ، اللا - توليدي ، كما أنه هو اللا - خاص . وهو الذي يرفض الانضمام إلى مقولة الموضوح أو مقولة الذات . وذلك لا يعني أنه مفرد أو غير واضح في الإضافة إلى منها ، ولكنه يفرض علاقة أخرى ، لاهي مرتبطة بالظروف الموضوعية ولا بالظروف الذاتية» . ولا يفوتنا هنا أن نوره بالجدول التيشيولي هذه الفكرة وقد أورد بنفسه هذه العبارة على لسان نيث : «وإن شيء حيوي أن نتخلص من الكل» ، من الوحدة ... يجب أن نفتت الكون ، أن نقف احترامنا للكلمة ... الخ .

وما أن «المهادية» هو المرادف وكلمة الكتابة «كما تشير هذه العبارة : ولذا يجب أن نتساءل عما إذا لم تكن الكتابة هي أن نضل مفرد الدور أو الإقام ، وأن نضل على علاقة بالمهادية ، دون الرجوع إلى الواحد» ، هو الصواب للرقى أو غير

للتعبير المستمر في المنهج التي تستويه ، حتى إنه في خلال عشرين عاماً تقلب بين الماركسية (المزوجة بأمال سارتر وريتش) وحتى البنيوية ، ثم الكافية Telquelisme . فهو يردد أفكار الأستيرين ، ولذا لم يكن له تلاميذ بحق .

وقد تنجب بعد ذلك من موقع بارت في الفكر المعاصر ، ولكن هذا الموقف الذي وقفه بارت كان له ما يبرره . وقد أراد هو ذلك وأوضحه في كتابه « بارت بقلمه » . وإذا قصر فهم بارت على هذا الجانب ، فإنه يكون قد أغفل في استيعاب الطاء الفكري الذي قدمه ، لأن الجينيد الفعل ، والإضافة الحقيقية التي يدين بها الفكر الغربي لبارت ، لا يمكن في مضمون مقولاته بقدر ما هي في إنتاجية

سياقه Enonciation

وقد تكون هذه الفقرة من كتاب رولان بارت موضحة للقصد . يقول بارت واصفاً كيفية صياغته لعمله : « يبدو أن السياق متأثر بمبدئية تعمد على عنصرين : الرأي السائد وتقليده ، الفكر كما والبرادوكس ، الكليشيات والتجديد ... إن عمل يستتبع هرتكين : حركة الخط للسطح (التكرار ، الإضافة ، إلحاق الفكرة أو الصورة) ثم حركة «الرجزاج» ، أي الخط للزبد الحركة (التقليص ، الرجوع إلى الوراء ، الرفض ، الإنكار ، الإياب ، حركة الـ z أو أكثر حروف اللغة الفرنسية) .

وهنا يلتقي بارت بلاثو والفكر الغربي المعاصر ، الذي يتجاوز المرحلة الرومانسية الباحثة عن إدماج الأضداد . وتبرز السمة الأساسية لكل هذه الأعمال ، ألا وهي سمة «التشتيت» التي تجعل الكاتب عاجزاً عن معرفة « من يتكلم ؟ » في النص . إنها عدة أصوات ، إنه قاص وراو وكاتب وفاعل حوار ، إنها « غرفة الأضداد » التي أشار إليها بارت في كتابه الذي أصبح أساسياً لفهم تطور الفكر البارتى : « بارت بقلمه » . وأخيراً نستطيع القول إن قراءة تودوروف لبعض الكتاب المعاصرين قد بالورت لدينا بعض المعرفة عن تطور الفكر الأدبي الفرنسي المعاصر . وتتلخص هذه المعرفة في النقاط التالية :

- 1 - استمرارية التيار الرومانسي .
- 2 - يزوغ بعض التيارات الحديثة ، خصوصاً عند بلاثو وبارت ، ولكننا نارتاز صعبة التحديد وملتبسة .
- 3 - التأكيد - نظرياً - عند بلاثو على المحافظة على اختلاف الآخر .
- 4 - أما بارت فإنه يعطي صوته للآخر دون أن يندمج فيه ، ويقول بتمده Inauthenticité بالأصالة . وينتد موقفه هذا بالأصالة Neutre ، المحايد كتاباً للأنا وتكون وجوداً للآخر .

والمرحلة التي تمثل عدم تعدد العمل التي عند بارت تشمل الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٦ . التي يلبورت في مقالاته النقدية Essais Critique وترتبط هذه الفكرة أيضاً بالبحث عن الجوهري . وكما يقول بارت في مقالاته النقدية : « العمل يكتب وهو يبحث عن نفسه » (ص : ١١) . « أو » (ص : ١٤٠) « جوهري الأدب ليس أكثر من حرفية » . « أو في مجال آخر : « الفعل يكتب فعل غير متدد » (ص : ١٤٩) . « والعيز الذي يحاول بارت أن يوضحه بين لفظ «كتاب Ecritains وكتابة Ecritains » يشبه إلى حد كبير العيز الذي يقوم به سارتر بين الشعر والنثر .

ولكن ما يحاول تودوروف أن يوضحه هو أن فكرة «كثرة المعنى» هي المسيطرة عند بارت . وهي تولد في هذا المجال فكرة الإنتاجية عند بلاثو . وهي تتمثل في أغلب أعماله . حيث يقول « إن معنى العالم ليس قابلاً للتلفظ . وأهم واجب على الفنان هو استكشاف المعاني الممكنة » التي إن أخذناها كلاً على حدة تصبح بالضرورة كتاباً ، ولكن مجموعها هو الذي يشكل حقيقة الكاتب » . « أو في مجال آخر إن الكاتب ليس إلا شاطئ التباس » أو يقول : « إن العمل يتطوى على عدة معان ، ليس لسبب في المقاريه ولكن نتيجة بنياته الخاصة » . ثم إن العمل «خالد» ، لا لأنه يفرض معنى واحداً على أناس عظمى ولكن لأنه يفتح معاني مختلفة على شخص واحد » . « وقد وسققة ص : ٥١ » . « أو كما ذكر في مقال كتبه في مجلة الاستطفا « من العمل إلى النص » : « إن النص ... يرجع» الدال إلى ما لاتباهة ، إن النص يتحلل ... فالنص ليس مفرداً بل جمعا . وهذا لا يعني فقط أنه يحوي على عدة معان ، ولكنه يحقّق في الواقع كثير المعنى ، كثيراً لا سبيل إلى رده إلى وحدة متجانسة » . (من العمل إلى النص : ص : ٢٢٧ - ٢٢٨ De l'Ouvre au Texte)

ويحاول بارت العيز بين ما هو قابل للقراءة lisible وما هو قابل للكتابة Scriptible ، أي ما يسميه العمل الكامل والنص . « إن العمل المتكامل ضليل الرمزية ، أما النص فرمزته لأحد ط . فالعمل الذي تتمثل ، وتنتظم وتنفق طبيعته الرمزية هو نص » . وقد ذكر بلاثو ذلك بطريقة أخرى عندما قارن بين العمل « الذي يجد الاتباس » والنص الذي يترك فيه الاتباس أو المدموس على سبيلته . « ويقترح بارت أن تكون نظرية النص هي ممارسة الكتابة . وهنا يضيف تودوروف : « بدوناً لرواضة الآلي : إن نظرية الرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » والشعر لا يمكن أن يتقدم سوى الشعر . ولكن هو بارت هو الذي يتكلم أو فردريش شيلجل ؟ »

ويخلص تودوروف من هذا إلى قوله إن تقليدية الآراء التي يقترحها بارت واضحة للبيان . وقد هوجم بارت نتيجة هذا الموقف ، كما هوجم أيضاً نتيجة



الرسائل الجامعية



[١] فن القصة القصيرة في فلسطين

□ عرصة:
مجدى العفيفي

بدأت المرحلة الأولى لنشأة القصة القصيرة الفنية وتطورها في ظل الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً للتعبير في فلسطين . وتضمن كتاباً تجمع بينهم خصائص فنية مشتركة . ولقد استمد معظم هؤلاء الكتاب مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الفنية من ثقافات وافدة . مثل الثقافة الروسية نمطاً في «عجل يباس» و«لجان صلب» ، والثقافة الإنجليزية نمطاً في «عبد الحميد ياسين» و«نجوى فهار» و«محمد نفاع» و«محمد أديب الماعري» ، والثقافة الفرنسية نمطاً في «حمود سيف الدين الإبراهيم» . ولقد كانت هذه الثقافات ترفد التعبير الفني وتساعد عليه ، ولكن يغلب مضمون القصص مرتبطاً بالواقع ، يستمد منه ملامحه وانجاساته . ليكسب رؤية الكتاب الخاصة بأزمات الواقع وتناقضاته .

ويصير الباحث مساو القصة القصيرة في هذه الحقبة في ثلاثة اتجاهات فكرية عبرت عن علاقة الأدباء بالواقع ، وعلاقة القصة القصيرة بالبيئة الاجتماعية ، وذلك من خلال ثلاثة محاور تتعلق بالصورة الفنية للشخصية القصصية . وهي : الاغتراب ، وأزمة الشخصية ، والقرعة على الطايف الطلي ، ثم الشخصية بوصفها زمراً .

أما عن الاتجاه الأول فعلى الباحث أنه في عظم التقارب بين الحداثيين العربيين والقديمة . وما نجم عنه من متغيرات . نشأ الفلق الزماني والمكاني في ذهن الإنسان الفلسطيني وشعوره عقب الحرب العالمية الثانية ، ولقد وكتب الأدباء والفنانون هذا الفلق الذي أحس الكتاب والأدباء ، حيث شعروا بالاغتراب من مجتمعاتهم وأدركوا أن المسافة بعيدة بينهم وبين الواقع الاجتماعي ، ولقد برزت هذه الصورة الرومانسية للكتاب أو بالأحرى ، للشخصيات عند «نجوى فهار» في قصصها «حايو السيل» . ومن خلال تحليل الباحث لهذه المجموعة خصص إلى أن أزمة الاغتراب عند الكتابة تلت خطاً عموماً متطوراً في مجال الفكر والفن وتتل تطوراً نوعياً حركة الأدباء الفلسطينيين بعد الحرب العالمية الثانية ، قصر عن إبرازها كتاب القصة المترجمة .

الباحث في الأدب العربي الحديث . يلاحظ قصوراً واضحاً في دراسة القصة الفلسطينية . على الرغم من كثرة ما هو منشور منها في الصحف والمجلات الأدبية . وفي المجموعات القصصية التي كتبها فلسطينيون يصيرون داخل فلسطين أو خارجها .

صحيح أن ثمة دراسات قد جاهدت لسد هذا القصور من قبل ، حياة الأدباء الفلسطينيين الحديث من أول النشأة حتى النكبة ، للتذكير عبد الرحمن ياقو . و«القصة القصيرة في بلاد الشام» ، للتذكير نعم حسن اليان . ولكن مثال هذه الدراسات لم تزد طمأً المنتهضين لمعرفة هذا الفن في فلسطين . خصوصاً إذا قوتت بالدراسات التي تناولت فن القصة القصيرة في الأنظار العربية الأخرى .

وأخر دراسة حاولت تغطية الفراغ النقدي الذي تعاني منه الملكية العربية إزاء القصة القصيرة في فلسطين . هي الرسالة التي قدمها الباحث الفلسطيني «حسن عليان» إلى جامعة القاهرة لبل درجة الماجستير في موضوع «فن القصة القصيرة في فلسطين في القرن العشرين» تحت إشراف الدكتور طه وادعي .

لقد استعان الباحث - بادئ ذي بدء - بالمعجم الواسع . سواء في كشف العوامل المؤثرة في نشأة المدرسة الأدبية . ورومانسية كانت أم واقعية . كما استعان به في التحليل الفني للأعمال القصصية الكثيرة التي تناولها البحث . وقد درس الباحث مجموعات القصصية التي تبين اتجاهاً أدبياً محمداً . ومرحلة زمنية واقعية . من مراحل القصة القصيرة . فدرس المضمون والقصايا الفكرية التي وقف عندها كتاب المرحلة . والشخصيات القصصية . والزمان والمكان وأثرهما على بناء القصة . كما توقف عند بعض خصائص الأساليب في السرد والحوار .

قسم الباحث رحلة القصة القصيرة في فلسطين إلى أربعة مراحل : مرحلة القصة الرومانسية . وتبدأ من أوائل القرن العشرين حتى منتصفه . ثم مرحلة تأصيل القصة الرومانسية وتشمل لمدة بين سنتي ١٩٥٦ - ١٩٦٧ . ثم مرحلة نشأة القصة الواقعية بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٦٧ . أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة تأصيل القصة الواقعية وتضمن الحقبة بين سنتي ١٩٦٧ - ١٩٧٣ .

أما الاتجاه الثاني، فيجلب على الكاتب فيه الفرد على القيم والمبادئ البالية في الوسط الذي يعيش فيه الشخصيات، وعلى الاستغلال الطويل، وقد مثل صورة هذا الفرد: «عبد الحميد ياسين» و«نجاة صديق».

وأما الاتجاه الثالث، الذي يبرز فيه الشخصية بوصفها رمزاً، فيتناول الموضحة لخصامة، والتجربة إلى الرمز عموماً من المطاردة أو الاعتقال. وقد مثل هذا الاتجاه: محمد نفاع في مجموعته «الأصيلة» و«مقبل الحراج» في مجموعته «قبور الأحياء» و«الجنون يعشق الموت» و«هذه القافى» في مجموعته «صباحا وغربان».

وعنى بنا الباحث - في الفصل الثاني - إلى مرحلة تأصيل القصة القصيرة الرومانسية. وقد توفقت مرحلة بدايات القصة الرومانسية عند عام ١٩٥٦. لأن هذا التاريخ كان بداية مرحلة مهمة لها آثارها: المادية والاجتماعية والنفسية. إذ أعادت الكتابة لدعة قديمة. و«صعدوا جديداً» ومواضع جديدة. ورؤية جديدة لأصراع الصراع العرقي اليهودي. وقد مثل هذه المرحلة من عصر القصة الرومانسية كتاب هم دورهم في عملية التأصيل شكلاً ومضموناً. مثل: «فصل جلال عتابة» في مجموعته «دم على الجدران»، و«يوسف جاد الحق» في مجموعته «الناظرة الخلف»، و«عمود سيف الدين الأبرار» في مجموعته «ما أقل الخي» و«في بيتي الليل».

ويلاحظ الباحث أن المضمون الاجتماعي قد حظي بنصيب موفور من عناية الكاتب. وذلك نتيجة الإحساس النسي برباح التعبير التي ضُبت على الأفراد والمجتمعات داخل المجتمع الفلسطيني. ومن أهم المصنفين الاجتماعيين: قضية الحب. ومن صورها: عاطفة الأمومة. وحس الوطن. وحس الإنسان لأخيه الإنسان. وحس الرجل للمرأة بصورته الشرعية وغير الشرعية. أما القضية الوطنية فقد حظيت بنصيب كبير من كتابات الأديباء. وذلك من خلال تصوراتهم للصراع العرقي اليهودي في عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ و عام ١٩٥٦. ولكن أفكار الشخصيات لم تنفص على القضايا الاجتماعية والوطنية فحسب بل أصبح نطاقها يشمل قضايا الوجود والموت والحياء. وقد عرفت هذه المصنفين من خلال شخصيات ذوات ردى واضحة، ومواضع قد أدرج أعلاه ما يبرز في قصص المرحلة السابقة. وذلك لاستقامة الأدوات الفنية التصويرية

ثم يتناول الباحث بنا إلى المرحلة الواقعية في القصة القصيرة في فلسطين. تلك التي واكبت مرحلة المد الاشتراكي. ولم يكن ظهورها نتيجة طرفة أو وليد صدفة فنية. بل كان نتاج ولادة طبيعية حركة المجتمع المشطورة الدائمة إلى إصلاح الفرد والمجتمع. وبينه الباحث إلى أن القصة الواقعية عاصرت القصة الرومانسية من حيث النشأة على أيدي كتاب تقاعزوا مع الأحداث والمتغيرات السياسية في المنطقة. وأفكر أن القصة الواقعية هي الشكل الأنسب للتعبير الأدبي عن قضايا مجتمعهم وبيئاتهم. ولذلك انجذبت كتاباتهم إلى التعبير عن وجدان الجماهير وعن الظلم الواقع عليهم لأسباب مادية وسياسية. ومن هؤلاء: «عارف العزولي» و«أمين فارس ملحق» و«نجاة صديق».

ويرى الباحث أن غمر الكثير من البلدان العربية عن طريق ثورات «أهمها ثورة يوليو المصرية» دفعت الفكر العربي عتورات كثيرة. مما أدى إلى فتح مجالات الاتصال المتعددة بالفكر العالمي. وقد انبثج ذلك الكتاب الفلسطينين - في مجال القصة - إلى وعي العلاقات الفردية والاجتماعية والإنسانية. وإلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية والاقتصادية وأثرها على الفرد والمجتمع. و«متنسى» واجباها

وقد حدد الباحث بداية الواقعية. بالنسبة الأولى في عام ١٩٤٨. وتبانيا بالنسبة الثانية في عام ١٩٧٧. كما يلائم هذا العام من نقطة تحول إلى مرحلة جديدة في الرؤى والمواقف. وقد مثل هذا الاتجاه كتاب «صبروا» و«يوسف طافاتهم» لبيات مستقلة مختلف. بقدرتها مدركة وأعية. ومن أهمهم: «أمين فارس» و«سجرا

إبراهيم جبرا. و«نجاة صديق» و«حميدة عزام» و«يوسف شورو» و«غسان كنفاني». لقد مثل هؤلاء الكتاب - بمجموعاتهم القصصية - النزعة الواقعية في صورتها التقليدية. وعكسوا إيجابهم بضرورة تبني القيم الصاعدة في المجتمع. دون وعظ أو سطحية. كما حرصوا على للاحم الشكل والمضمون في الأثر الأدبي. والمحرص على عدم الانحداد من روح الجماهير.

ومن أهم القضايا التي عالجها كتاب هذه المرحلة. القضية السياسية التي تنبست عنها الأثيرية عميقة في المجتمع الفلسطيني بوجه خاص. والبلاد العربية بوجه عام. بما أحدثته من خلخلة في القيم والمفاهيم. واضطراب في الرؤية والسلوك. ولقد تناول كتاب هذا الاتجاه القضية القومية من زاوية جديدة مختلفة عن الرؤية الرومانسية. فلم يبرروا إليها تكون موقع أحلامهم بل وضعوها في قصصهم موضوع التحليل. من حيث مقوماتها والعوامل الفاعلة فيها. وتناجها على حياة الشخصية الفلسطينية.

ويرصد الباحث مدى التطور الفني الذي أحرزته القصة القصيرة في فلسطين منذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٧٧ فيؤكد أن التطور والتشيع يظهران في كل زوايا القصة. سواء من حيث بناء الحدث. أو رسم الشخصية. أو ترويض الزمان والمكان. ول اللغة: سرداً وسجراً.

ثم تأتي. بعد ذلك. مرحلة تأصيل القصة الواقعية القصيرة. التي تشغل الحظية الممتدة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٣. ويوضح الباحث عوامل نشج الاتجاه الواقعي في هذه المرحلة. وعلى رأسها نمكة ١٩٦٧ التي غيرت كثيراً من المفاهيم والقيم والأراء التي كانت سائدة قبل هذا التاريخ. وعمرت الواقع من لويه الفضايف. وفتحت الباب أمام أفلام شابة. كانت تظهر على استمالة قبل هذا التاريخ. ولكنها تفاعلت مع الواقع الجديد - الثورة - ومن هؤلاء: رشاد أبو شاور. و«أحمد حبيبي» و«وليفي فاضل» و«غسان كنفاني» و«صالح أبو إسح». وحسن أبو النجا. و«خليل الموساوي» و«فوزي قنوار» و«بدر عبد الحق». وأحمد عودة. و«عمود الرعاوي». و«عبد كلك».

وقد تميزت هذه المرحلة من عصر القصة القصيرة الواقعية. على الرغم من رفضها الرسمية المبهودة. بالبطاء الفني الذي أنتجته أفلام متنوعة ومتعددة واكبت تطور الإنسان الفلسطيني في مواقف مختلفة.

ويلاحظ الباحث أن القضية القومية قد اتسعت أبعادها. وتعددت أطلالها. في قصص هذه المرحلة. فبدت نظرة كتاب الأرض المحتلة أكثر تفاناً وإشراقاً من نظرة الإنسان الفلسطيني خارج الأرض المحتلة. ذلك الذي التسمت نظرتهم منذ البداية بالساد والتمزق.

وتأني القضية الاجتماعية في المرحلة الثانية من حيث الأهمية. بلها القضية الاقتصادية. ويرصد في قصص هذه المرحلة بعد جديد لم نعهده من قبل. تمثل في سلوك شخصيات الأرض المحتلة. الرامي إلى كراه عتلات العرب الذين هاجروا منذ سنة ١٩٤٨ حتى سنة ١٩٦٧. وحفظها. على أمل أن يعود إليها أصحابها ذات يوم.

أما عن البناء الفني فيلاحظ الباحث التلاحم القوي بين كتاب هذه المرحلة وشخصياتهم الأمر الذي يكشف عن عمق الرؤية ووضوحها. فيؤكد أن متانة الفرد ليست إلا حلقة من مشاكل المجموع. فقد اتسبت الشخصيات إلى بيتها الفلسطينية من خلال الأضداد التي وجدت فيها. وشهدت هذه المرحلة تحقيق التوازن بين العالم الداخلي للشخصية وعالمها الخارجي. واحتل الكتاب بتمتري الزمان والمكان. وأخلقت الشخصيات من الأرض الفلسطينية مسراً حيا تتحرك فيه. وتناج أبعاد المكان والزمان أعية واحتمل في القصص. وذلك لماها من دلالة على ربط الحاضر بالماضي وإلقاء الضوء على الواقع الذي تعيشه الشخصيات. ولقد بين الباحث دور السرد والحوار في نصيح القصة القصيرة الواقعية التي مثلت مرحلة

عبرا إلى حد كبير عن قضايا الواقع الفلسطيني على الرغم من اختلاف النظرة وعطرية التعبير. ولكن الدراسة أثبتت أن الاتجاه الواقعي هو الذي كتب له القدرة على الاستمرار والبقاء في البداية، لأن الواقعية اتفقت على تصوير الواقع الفلسطيني المتفائل - دوماً - مع الأحداث الكثيرة التي يعاني منها الإنسان الفلسطيني

متطورة شكلاً ومضموناً من عصر القصة في فلسطين - سواء في عرض المضمين - أو بناء الشخصيات - أو إقامة الحدث القصصي .

هذا هو مسار القصة القصيرة في فلسطين ، سواء كانت القصة التي تنتمي إلى الاتجاه الرومانسي أو إلى الاتجاه الواقعي . وقد أوضحت الرسالة أن الاتجاهين قد

الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

متراكمة والشخصية مسطحة - والزمان في تغير متصل - تزدهم القصة بالأماكن - تصبح القصة - في البداية - صورة لرواية مختصرة أو مشوهة . ولقد تبنى ذلك كله . من خلال تحليل الباحث لقصص : « نحن الصغار » . « واهل » . « وأهل الأرض » . « وحكمة الحموي » . « والدمع العظم » . « والذكرى » .

أما المسرى الثاني فقد ظهر فيه البناء القصصي قريباً من النضج - ليحل - بحثي - بدايةً - نضج القالب الفني . حيث يرصد القاص وصداً طموحاً عميقاً كلاً من الحدث والشخصية . ويسطر سيطرة نسبية - على حركة الزمن . رغم حشد القصة بالأماكن والعرض بالسرد المتأن . ولكن معجم القصة والحوار يتحور نحواً ملحوظاً من كثير من السليات . ويشهد الباحث على ذلك بقصص : « أهلة الأتيام » . « وعولته جوف الأرض » . « والحلم والبقعة » . « والبحر عن زوج » . « والعراقلة » . « والشر المبرور » . « ونحن الأرومة » . « والذئبة من برنيس » .

ويكتشف هذان المستريان من القصة لدى نجيب محفوظ عن حقيقة بارزة . مؤدحا أن قصص البداية لم تتجاوز التجريب الذي لا يعدو أن يكون تيسيراً لمرحلة جديدة متطورة منها . وهي المرحلة التي أطلق الباحث عليها « المرحلة الوسطى » ونظم ثنائي وأربعين قصة تنحرف - فيها - القصص التجريبية . ونظم عشرين قصة . وإن كانت لا ترقى إلى مستوى القصص الأخرى التي كتبها نجيب محفوظ فيما بين عامي ١٩٦١ - ١٩٧٣ . وتقدم مائة وسبعا من القصص .

ويأخذ الحدث القصصي - في هذه المرحلة الوسطى - من ثلاثة اتجاهات متميزة . فهو - مستقر - في بعض القصص . ويتصنف - بالافتقار - إلى الاتجاه الآخر . ويكون - متناكساً - في البعض الآخر . ويتجلى الحدث المستقر في قصص : « فناء الحب » . « والأراجيز المجنون » . « وفناء العصور » . « ونحن زوجة » . فالكتاب بعد أن يخرج من تقديم الحدث في كل قصة من هذه القصص . يهبط إلى إسقاط يمكن الاستعانة بها بسهولة دون أن يتأثر بالحدث . ويتضح الحدث المتصل في قصص : « المرض المتبادل » . « والحظ » . « وروى الفرج » . « وهو الملك أسرار كثر » . أما الحدث المتناكس فينبعث في قصص من مثل « خمس الجنون » . « ونبلة الأمير » .

ويقدر الباحث أن الشخصيات القصصية في المرحلة الوسطى . شخصيات فلتون بالتشويق . « والمجنون » . وتطعم إلى أن تكون شخصيات متكاملة فيها .

ويرتبط الإطار الزمني لقصص هذه المرحلة بتجربة الحدث ارتباطاً متغلباً . إذ تفرض طبيعة الحدث وظافته النفسية تعديد الزمن : طويلاً أو قصيراً . ويصير القاص بملكاً مكانة تخلق وحركة الحدث الرحلية . بمعنى أن تراث المتابعة الفنية قد أتاح للمكان طاقة فاعلة وظلت في جملة الحدث . يضاف إلى ذلك أن التعديد المكاني قد حقق ثلاثة أغراض هي : التركيز . وإيضاح الزمن . ومن ثم تعميق طرق الحدث في المثالي ويعيد القاص - فيما يتعلق بأسلوب العرض - إلى ثلاثة طرق مختلفة . لكل منها ثلاثاً أو أربعيناً فنية . أما الطريقة الأولى فتتعلق باستخدام التتابع التحليلي والتتابع الخيالي . متفرقين أو مجتمعين . في تقديم الحدث أو عرض الشخصية . وهو ما يسميه الباحث بالتشكيل الثنائي والظرفية الثانية بطريقة

بعد الأستاذ نجيب محفوظ . حقلاً عصبياً . ومعيناً لا ينتضب لعمل النقد والتقاد . فقد اسطبط أدبه القصصي كافة الاتجاهات الفنية . وأبرز هذا الاستقطاب عشرات الدراسات - بأكثر من لغة - وسطى فيه الروائي بالأحكام الأكبر . ربما على حساب الاتجاه بأن القصة القصيرة لديه - فنسب القصة القصيرة من النقد لا يتكافأ مع ما قدمه من جهد إبداعي في هذا المجال . الأمر الذي يتيح الفرصة لاستمرار الزخم القاطل بأن نجيب محفوظ كاتب وروائي فحسب . أو الزخم بأن قصصه القصيرة ليست سوى « استكشافات » وتجارب لأفكاره الروائية . والدراسة التي بين أيدينا . تلج علينا أن ننظر إلى نجيب محفوظ بوصفه كاتب رواية وقصة قصيرة معاً .

فأما الدراسة فهي - الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند الكاتب المصري المعاصر نجيب محفوظ - وقد قدمها الباحث - حسن البنداري - إلى كلية دار العلوم للحصول على درجة الماجستير - وأطلقا بتقدير امتياز تحت إشراف الدكتور عبد الحكيم حسان .

يضي هذا البحث بدراسة قصص نجيب محفوظ القصيرة . دراسة نصية . تتصق النص . فطعم مطيانه . وتكتشف عن طاقته التطورية . ولتحقيق ذلك اتجه الباحث إلى حصر إنتاج الكاتب المنشور في المديريات والصحف والمجموعات ابتداء من عام ١٩٣٤ - وهو العام الذي كتب فيه نجيب محفوظ أول قصة قصيرة - إلى نهاية عام ١٩٧٣ . وهو العام الذي جمعه الباحث نهاية لبحثه .

وتتجلى قصص نجيب محفوظ - في هذه الدراسة - عبر ثلاثة مستويات من القصص . فطمة قصص تجريبية متميزة البناء . وأخرى طامحة إلى النضج . وثالثة قصص سجلت نصيحاً فيما تجاوز التجريب والطمع .

وقد اتضح هذا المنحوت من الباحث ثوبوب الرسالة إلى ثلاثة أبواب . تولى الباب الأول لفظية القصص التي يتراوح مساحتها بين التجريب والطمع وأصعاً . مرحلة البداية . وتولى الباب الثاني عهد الباحث إلى دراسة القصص التي تقع في منزلة بين المنزلتين وأطلق عليها « المرحلة الوسطى » . أما الباب الثالث فقد اخص بالقصص التي بلغت قمة التعبير القصصي . وهي تشكل أغلب إنتاج الكاتب . وهي « المرحلة الحديثة » . وقد أعطب هذا الباب ملحق بيلوجرافي لقصص نجيب محفوظ المنشورة بين عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٣ .

عالج الباحث - في الباب الأول . قصص مرحلة البداية على مستويين . مستوى بدلت فيه القصص متميزة التصميم مضطربة البناء . فالحدث عرود وقائع

التعصيرين . ونلقى في قصص هذا الاتجاه ما يسمى بعملية « المونتاج » وهي تكتيك سيئاً تأثر به عجب محفوظ كما تأثر به كبار كتاب الروي . مثل « جيمس جويس » و « فرجينيا وولف » .

وتبدو عملية المونتاج الزمعي في بعض قصص مجموعة « دنيا الله » . ويلاحظ الباحث أن عجب محفوظ يبتث الشخصيات في المكان . ولكن يتحرك ذهاباً أو وجهاً ما بين أزمته الماهي والتسليط والحاضر . ويقدم القاص فكرتين . إحداهما من الماهي البعد والآخر من الماهي القريب . ثم يسلط هاتين الفكرتين على صورة الحاضر في ذهن الشخصية . تلك التي لا يلبث وعيا النشاط أن يلبث إلى فكرة مستقبلية .

ويعد عجب محفوظ إلى المونتاج الكافي في العديد من قصص هذا النوع . فيقوم بتثبيت الزمن عند نقطة أو لحظة معينة . ثم يجري تغييراً لمصر المكان بتعدد المناظر . وليليل المشهد . وتغير الصور .

ويرجع الباحث غاية عجب محفوظ بالمونتاج في قصص تيار الروي إلى وظيفة المونتاج الفعالة التي تتوافر في مسج القص في تيار الروي . ذلك لأن المونتاج يعبر عن الحركة وعن طيف الفكر الزمردية . وبني مسج تيار الروي بتقديم العنصر المزوج في الحياة الإنسانية . أي الحياة الداخلية والحياة الخارجية في وقت واحد وتما أن المونتاج يعبر عن الأزواج الفكرية أو الحركة الثنائية فإن اعتناء الكاتب عليه يمنحه مرونة الحركة . ويمكنه من تحريك الشخصيات المركزية في القصص تحريكاً متقدماً ومتراجحاً . تجاه مستقبل الفعل . كرواية محتملة . أو زوايا الشخصية إلى الماهي . ودم وضع الشخصية في إطار حاضرها .

ولقد طرأ عجب محفوظ على النص - في أعاليه القصصية الحديثة . ويتمثل هذا التطور في طوار عدة . فمثل لغة النص مغايرة لما اتسمت به في مرحلة البداية والمرحلة الوسطى . وتتمثل الظاهرة الأولى في تعدد الصيغ الفعلية التي تعي الماروسة - في النص - بين صيغ الأفعال ذات الدلالات الزمنية المختلفة . وتتضح هذه الظاهرة في مسج تيار الروي الذي انتهىجه المؤلف في العديد من قصص هذه المرحلة . وتدل هذه الماروسة على أن كلاً من صيغة المضارع والأمر يعبر عن لحظة حاضرة أو مستقبلية . يهدف إلى ربط القارئ بأزمة الشخصية . فيما تمل الصبغة الماهية لتدخا للمحاضر والمستقبل وتؤيرا له .

وهناك ظاهرة أخرى يمكن تبينها في قصص تيار الروي . وهي تنوع هياكل الخطاب . والفنية . والتكلم . وهو تنوع يتناسب مع الحالة الشعورية المنترجة التي تتعرض لها الشخصية .

وأما الظاهرة الثالثة التي أرتبطت بقصص المرحلة الحديثة فهي ظاهرة التكرار . تكرار الكلمة أو الجملة أو العبارة داخل الأبنية الأسلوبية . وينبغي ألا نتر هذه الظاهرة اتهاماً بفسالة حصول الكاتب من المزايدات . أو عجزه عن استخدام الصيغ المتعددة . بل أن التكرار - في قالب التكرار - في القصص الحديثة - دلالة الفنية في حركة الشخصية أو تعرها أو لتطوير الحدث . فالتكرار متعدد ومقصود لأنه نتيجة لتوظيف التعبير المناسب والملائم .

الترجمة الكاتبة . وهي طريقة فعالة يمكن للقارئ بواسطتها الحصول على متعة أعظم وأكثر فرياً للنفس . تتمثل الطريقة الثالثة في « الرسائل » التي وضعها القاص ليدعم الحدث في عدد من قصصه

ولدى الكاتب ثلاث ظواهر تكشف عبا الصورة التصويرية في قصص المرحلة الوسطى . فصورة اللغة صورة لصحي على درجة عالية من الإحكام والتوازن . لكما ليست لغة خاصة تصعب على القارئ المتوسط التفافة . وتتصل الظاهرة الثانية باستعمال القاص للألفاظ الأجنبية والألفاظ العامية في بعض تراكييه القصصية . وتتصل الظاهرة الثالثة بالاستعارة في بعض الصور الجزئية في عدد قليل من القصص . ويؤكد الباحث أن الاستعارة ضرورية في أحيان وغير ضرورية في أحيان أخرى . فإلهم في الأمر هو توظيف الصورة الاستعارية توظيفاً دالاً . يتجنباً من سلبية التوازن اهل .

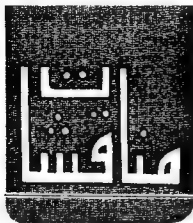
ويعرض الباحث - في الباب الثالث والأخير من الماروسة - للمرحلة الحديثة . ونلقى معه بالقصص التي فرضت تنظيراً جديداً بغير منظور التقدي الذي تشكله قصص مرحلة البداية والمرحلة الوسطى .

ويظهر من قصص المرحلة الحديثة أن الحدث يأخذ عدة اتجاهات متميزة . الاتجاه التقليدي للتطور . والاتجاه التناهي . والاتجاه السردى المؤلفوي . واتجاه الاتجاه الحوارية . ويلاحظ الباحث عنصر الحلم الذي استعمله الكاتب . ليأخذ طابع الظاهرة اللاتفة في بعض القصص . وقد وظف عجب محفوظ هذا العنصر توظيفاً فنياً وهو يتصدى لتجسيد عدد من شخصيات قصصه . أو لتطوير الحدث حيث يبدو التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها . والأحلام المستعملة في تطوير الحدث أو رسم الشخصيات - كما نوضحها قراءة فنية لكل قصص الحلم - تأخذ وجهتين . في الوجهة الأولى لتلق بالحلم الدال على شيء يمكن في ذاكرة الشخصية . وتندد الخلاص منه . وفي الوجهة الثانية يهدف الحلم إلى تحليل من أمر يسبق في المستقبل . ودم نماذج هاتين الوجهتين إلا أنها تلتقي حول هدف واحد يقضي إلى الشخصية أو تطوير الحدث إلى نقطة محددة .

ويقدم القاص الحدث في قصص الاتجاه التقليدي التطور - بسرعة إيقافية . متقدمة ومتراجمة . هذه السرعة إيقافية لا تتيح للقاص فرصة التعامل المخاديه أو الالتقاء الخافي بينات مرسومة وصفاً مفصلاً . ولذلك يبدو المكان بصفة عامة في قصص هذه المرحلة . باهتا غير واضح المعالم أقرب إلى التجريد منه إلى التجسيم . وتتميز طبيعة الزمن الذي يستغرقه الحدث القصص كتسبب طابع السرعة . ليس متناً فهو لا يملأ متلاحق

ولكن يختلف وضع هذين التعصيرين - المكان والزمان - في الاتجاه التناهي . إذ يتجه المكان إلى التعصير في بعض القصص . وتأخذ وجهة غامضة باهتا في قصص أخرى . فيما يزداد الزمن بين التكتيف والتراق السري . ويتميز بصفة الإطالات في القصص الحوارية . تلك التي تهدف عن طريق المبالغة الحوارية . التعبير من الأفكار المهددة . وسن يتناول الباحث تعصير الزمان والمكان . في قصص الاتجاه الذي يقوم على تيار الروي . نجد تغييراً في استخدام هذين





ملاحظات قارئ

(أ)

نشرت مجلة (فصول) البيروني عن الفاعر صلاح عبد الصبور في عدد أكتوبر ١٩٨١ ، ونشرت استعراضات في عددي يناير وأبريل ١٩٨٢ بقلم الأستاذ ماهر شليق فريد ، وإلى استعارة هنا بعض الأشياء :

١- حوارين شعري :

عمر من الحب (قصائد مختارة من شعر صلاح عبد الصبور المأطوق ، وظهرت في سلسلة الكتاب الذهبي عام ١٩٧١ ، وقد كتبت عنه كلمة في (صباح الخير - عدد ١١ / ٣ / ١٩٧١)

٢- مقالات وفراصات :

أغفلت البيروني سلسلة مقالات كتبها صلاح عبد الصبور في (الثقافة العربية) البيئية عام ١٩٧٤ بعنوان «أصوات شعرية معاصرة»

٣- أمثال عن صلاح عبد الصبور :

(أ) د. علي عسري زايد : استمداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا . د. ت

(ب) د. علي عسري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة دار العلوم - القاهرة - ١٩٧٩ (الطبعة الثانية) .

٤- مقالات عن صلاح عبد الصبور :

(أ) أمل دنقل : شاعر للصبر وطل لكل الصبور - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ ص ٧١ - ٧٢ .

(ب) محمد مهزبان السيد : هل يظل احتضاري؟ الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٣

(ج) رشاد كامل : أفرس معركة شعرية بين المقاد وصلاح عبد الصبور - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٨ ، ٧٩

(د) أحمد عنتر مصطفى : الفاعر ومزمار الدم - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(هـ) نواز عبد الله الأتور : جبل بعد جبل - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(و) أحمد مرتضى عيده : صلاح عبد الصبور كما أراه - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(ز) يسرى العزب : أرض جديدة للشعر - الوادي - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(ح) عصام الغازي : أول من بحث عنه في القاهرة - الوادي - أكتوبر ٨١ - ص ٨٣

(ط) ماجد يوسف : تطويق على ما حدث - الوادي - أكتوبر ٨١ - ص ٨٢

(ي) : صلاح عبد الصبور ، الشعر ولدت وجبل الصمت ، الوادي ، أكتوبر ، ص ٦٨ ، ٧٠ .

(ك) حسين علي محمد : مطلوب تغيير خريطة الشعر المعاصر - الوطن (القاهرة) ١١ / ٥ / ١٩٨١

(م) د. علي عسري زايد : رحيل الفارس الحزين - أصوات - نوفمبر ١٩٨١ ص ٦ - ٨

(ن) د. صابر عبد النديم : الأرض والفارس الحلم التقدم - مجلة صوت الشرقية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ١٦ .

(ب)

وهذه إضافات لقائمة الرواية المصرية - في عدد يناير ١٩٨٢ :

١ - إسماعيل ول الدين : أيام من أكتوبر عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

٢ - حلمي محمد القاعود :

(أ) رابعة الحبيب - عدد خاص من الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

(ب) الحب يأتي مصادفة - روايات اللال . ١٩٧٥

٣ - محمد الرازي :

- (أ) عبر الليل نحو النهار- اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٥
(ب) الرجل والموت- مجلة الموقف الأدبي - ديسمبر ١٩٧٨ .

(جـ)

وهذه إضافات لقائمة المسرحية العربية ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨٠ :

- ١ - عدنان مردم بك : (أ) الحلاج- منشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ (ب) رابعة العلوية منشورات عويدات - بيروت ١٩٧٧
(جـ) مصرع غرناطة- منشورات عويدات - بيروت ١٩٧٣
(د) فلسطين الثائرة- منشورات عويدات - بيروت ١٩٧٤
(هـ) لاجئة مايرلنغ- منشورات عويدات - بيروت ١٩٧٥
وقد نشرت المسرحية الأخيرة في بيلوجرافيا ، فصول - ولكن ضمن (حرف الفاء) ولم تنشر مع قائمة عدنان مردم بك
(أ) عشاق أورايس- مجلة سنابل - ١٩٧٠
(ب) ثنائية البطولة والاحتقار- مجلة سنابل - ١٩٧١
(جـ) المشاء الأخير (طوبى ثانية) دار آتون - ١٩٧٩

٣ - محمد مهراڤ السيد :

- (أ) الحرية والمهملاتية العامة للكتاب - ١٩٧١
(ب) حكاية من وادي الملح- كتاب مجلة الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧٦

٤ - نسيم عطية :

الأصدقاء والفقى الشجاع (مسرحيتان) كتابات معاصرة - ١٩٧٠

٥ - مطوب الشاروني : أبطال بلدنا- كتابات معاصرة - ١٩٧٠ .

حسين علي محمد

ملاحظات :

حول « بيلوجرافيا » الرواية المصرية

نشرت مجلة وفصول ، في عددها الثاني من المجلد الثاني من بيلوجرافيا قيسه عن الرواية المصرية في الفترة (من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٠) من إعداد الباحث والناقد الأدبي المعروف الدكتور صبري حافظ .

وهو جهد أدبي كبير يستحق الإشادة والتقدير . غير أن لنا ملاحظتين حول هذا العمل .. وهاتان الملاحظتان لأتفعلان من أهمية هذه البيلوجرافيا .. ولانتمسكنا بالمثل في صحة البيانات التي تعرض إليها الباحث .. ولعل دافعي الأول إلى إيلاء هاتين الملاحظتين : هو قول الكاتب نفسه في مقدمة عمله : إنه « بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها ، مهمة الحركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رآب هذه الفجوات . وعلى إكمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكاملها » .

الملاحظة الأولى : حول مدى تحري الدقة في هذه البيلوجرافيا .. فبالرغم من أن البيلوجرافيا عن الرواية المصرية في الفترة المذكورة فإن الباحث يضم إليها عملين نصيين لكاتبين غير مصريين .

العمل الأول : (شاعنة) .. وهي رواية كتبها الأستاذ « راشد عبد الله » وزير الدولة للشئون الخارجية لدولة الإمارات العربية المتحدة . ولحظنا الذي وقع فيه الباحث نشأ عن أن الرواية نشرت في « كتاب اليوم » الذي يصدره دار أخبار اليوم .

أما العمل الآخر فهو « سنوات المذهب » .. لحارون حاشم رشيد .. وحارون حاشم رشيد شاعر فلسطيني معروف . ولأدري كيف غاب ذلك عن الكاتب الباحث .

والملاحظة الثانية : تتعلق بمدى استيفاء القائمة لكل الأحوال الروائية التي صدرت في هذه الفترة

وعلى سبيل المثال أذكر أن الكاتب أفضل إدراج رواية : « هاكمة في منتصف الليل » للكاتب محمد جلال .. وكذلك رواية : « عطفة عويضة » لنفس الكاتب وهاتان الروايتان صدرتا في الفترة التي تدور في ظلها القائمة .. ومرة أخرى لأدري كيف غاب عن باحثنا ، وخاصة الروايات معروفة لكل المهتم بالرواية في هذه الفترة .

ولأيسقني بعد إيلاء هاتين الملاحظتين إلا أن أكرر إصجابي بهذا الجهد الذي بذله الباحث في إعداد هذا الإنجاز الأدبي الكبير .

عبد المتم عواد يوسف

أين المسرح وقضاياه واتجاهاته في فصول ٢٢

ظهرت مجلة فنون في عددها الثالث المكرس لقن المسرح وإنتاجاته وقضاياه أي الجديد والحديث في الاتجاهات وتيارات البحث المسرحي ... هكذا أرادت المجلة أن تقول . لكن وللأسف الشديد ، جاء العدد حاليا من أي جديد أو حديث في مجال البحث المسرحي ، فليس هناك درس أو تحليل أو شرح أو حتى إشارة لأهم الاتجاهات التي حصلت في الفكر المسرحي المعاصر ، وكلها تطورات هامة متطورة ومعروفة لأي متابع لحركة المسرح العالمي .

نستقي مقال «سيميولوجيا المسرح والدراما» للدكتور هـ نيله إبراهيم الذي يقدم تلخيصاً لكتاب كير إيلام .

ويمكن أن نشير - بشكل موجز - إلى أهم اتجاهات البحث في المسرح العالمي التي لم يتعرض لها العدد ولم يشر إليها من قريب أو بعيد .

- هناك عدة محاور يدور حولها وعليا عمل الجريين والباحثين والممارسين المسرحيين في عالم اليوم نذكر منها :-
- إعادة المكان المسرحي على ضوء التركيب الاجتماعي لكل عصر ، وأثر ذلك على تطور فن العزاة المسرحية وتغير شكل دار العرض ، ومراقبة هذا فن تنبر طرق الإبداع وأشكال التعبير وعلى الأخص في فن الإخراج المسرحي ، الذي أصبحت له اليد الطولى في صياغة العرض وتشكيل المكان وخلق المساحة المسرحية .
- بروز علم السيميولوجي كعلم يدرس الظاهرة المسرحية بكل عناصرها الإبداع - الجمهور - العادة - الإعلام النقدي - المسرح والبيئة .
- ظهور علم السيميوجرافي

إبتداء من أوائل الخمسينات ، والسيميوجرافي يمكن أن نطلق عليه فن « ما بعد التفكير في المسرح » فهو الذي يحدد ملامح الصورة المسرحية الجديدة بل يحدد صياغة البنية الإدارية لمساحة العرض المسرحي وأسيانها للمكان المسرحي برمت ، أي دار العرض ومساحة العرض ، مسترشدا بقوانين بصرية وبجالية وإنتاجية وفيزيائية :

والسيميوجرافي هو الذي يحدد الأبعاد المبنوية والتكنولوجية لتلك التركيبة : الفضاء - الحفظة .

ويحدد أصداء تأثيرات هذه الأبحاث منتقلة في أعمال الفرجح البولندي «كانتور» مدير فرقة مسرح كريكو ؟ وتجربة الفرجح الأبطال «لوكا رونكونو» في مسرحية : «أورلاندو فيرييرو» ومجارب الفرجح الفرنسي باتريس شيدو .

كل ذلك غاب من العدد أي عرض لمسرح العالم الثالث الذي يجد له غير تحليل في أمريكا اللاتينية حيث ظهرت خلال العقد الأخيرين تجارب قبة تؤكد على صلة المسرح بالجمهور وتعرف كيف تتعامل مع تراث شعب المنطقة وتوظفه مسرحيا في أرض الواقع ، ويتبدع أساليب جديدة في العملية المسرحية على مستوى العرض والنص وحركة المجموعة أو الفريق المسرحي في الجمع والوسط الإنساني واليقين ... وسرعتها في العالم العربي تقريبا يعاني نفس القهر الذي يقع على فنان المسرح في أمريكا اللاتينية ، وعلى هذا فمنح في أخرج ما نكون إلى معرفة هذه التجارب والاطلاع عليها .. ومعظم هذا المسرح مكتوب عنه ومشتور ومثل ومعرض في مهرجانات ومتنديات المسرح المعروفة في العالم العربي .

ثم ، أم يكن عبثاً أو فوضوا أو بماذا تسمونه لا أدري .. أن تلجأ المجلة إلى عرضه كتاب «المسرح التجريبي من ستانلانسكي إلى اليوم» وقد قامت مجلة الهلال بعرضه منذ ١٦ عاماً وقد صدرت ترجمه عربية له منذ ثلاثة أعوام !

كل ذلك حصلت الدراسات المنشورة مفاهيم تعبر غير معاصره ، فالمرسوم الذي قام يبيح الأستاذ سعد أرشد على جديته وإخلاصه إلا أنه يقدم مفهوما للمخرج لم يعد سائدا في عصرنا ، ويخلص الأستاذ سعد أرشد في مقاله إلى أن المخرج مدير ومنظم ومسوق في عملية تركيبه تجمع بين عدة فنون ، بينها الواقع أكبر من هذه :

يعرف فن الإخراج المسرحي اليوم بأنه فن له لغة معدة للحواس ومستقلة عن لغة الكلام . فكأن هناك صيغة شعرية للهة فهناك صيغة شعرية للحواس صيغة شعرية تلقاها العين والأذن يقدمها المسرح الحديث ، وهذه اللغة المادية الشخصية ليست مسرحية حقا إلا بمقدار ما تنصلص من الأفكار التي يمكن التعبير عنها في اللغة المنظورة والقروية ، وتحجلا إلى معان تفهم وتترك وتحمس في لغة المسرح المادية الشخصية .

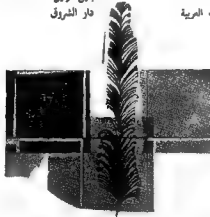
وكذلك إبتأ العدد بالعديد من المقالات التي تتدخل في إطار الدراسات الأدبية وليست المسرحية ، ومما زاد هذا الخلط قالنا عدتنا في مصر ، أي التزج بين المسرح وأدب المسرح .. بينما قد نجر المسرح في العالم من هذه الفكرة .. فالمسرح كما أسلفنا له لغة وله علوم وله معارفه الخاصة به .

إن خروج عدد مجلة فنون المكرس لقن المسرح في هذا الشكل وبهذا المستوى رغم حسن نوايا محريه وتقديرها لجهودهم ، إنما يدل على حقيقة أصبحت مؤكدة وهي أن غالبية الذين يكتبون للمسرح أو يصدون للكتابة عن المسرح ثم ينون أزمة للمسرح في مصر يشكلون ملمعا من الملامح الرئيسة لهذه الأزمة ، وهذا هو الواقع الذي برهنت عليه الأفكار والظهور المنشورة في العدد المذكور .

عبد العزيز بخيون

نعتذر عن خطأ غير مقصود في كتابة اسم
الأستاذ «يحيى حق» في عنوان
المقال بصيغة ٥٩ من هذا العدد .

- مختصر صحيح البخاري
للإمام ابن أبي جمرة الأزدي
شرح عبد الحميد الشرنوبلي الأزهرى
الناشر مكتبة الآداب
- كتاب شعراء النصرانية في الجاهلية
جمعه ووقف على تصحيح طبعه الأول
الأب لويس شيخو
الجزء الخامس . الجزء السادس
الناشر مكتبة الآداب
- مسند
الإمام أبي حنيفة
برواية الإمام المحصني
قدم له وقام بتصحيحه
عبد الرحمن حسن محمود
الناشر مكتبة الآداب
- مختصر صحيح البخاري
للإمام ابن أبي جمرة الأزدي
شرح عبد الحميد الشرنوبلي الأزهرى
الناشر مكتبة الآداب
- الفتاوى في المثلث المزدحم
شرح : عبد المنعم عواد يوسف
دار الأنصار بالقاهرة
- تنويعات على الألوار الخمسة
عبد المنعم عواد - قيس غانم - شهاب غانم - فوزى
صالح - وائل الجشي .
دار البيان بطنى - دولة الإمارات العربية
- أوجاع فلسطينية
شرح عبد الله منصور
منشورات دار البيق - عمان
- هبات إلى الزمن الغارب .
شرح البشير الشرق
منشورات سلسلة الأصدقاء . تونس
- كل شيء يشهد
مجموعة قصصية : الناصر القوي
منشورات سلسلة الأصدقاء تونس
- من حكايات عمالي عزيز
الصادق شرف
منشورات سلسلة الأصدقاء تونس
- دراسات نقدية في الأدب التونسي الحديث
حميدة الصول
منشورات سلسلة الأصدقاء
رجل الدين المستغل
- مدن وقصائد
شرح : عبد اللطيف إيطيش
وزارة الثقافة والإعلام العراقية
- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب
إميل توفيق
دار الشروق



كشّاف المجلد الثاني

□ إعداد: عصام بهي

(أ) كشاف الموضوعات

الرقم	عنوان المقالة	اسم المؤلف	الإحالة
١	آمن بالكلمة (شهادات المعاصرين).	وليد منير	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
٢	الإبحار في الذاكرة وصيورة شاعر كبير.	محمد بدوي	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
٣	أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا (الرسائل الجامعية).	(عرض) ثناء أنس الوجود	ع ٢ / ص ٣٠٣ - ٣٠٥
٤	أحلام القارص القديم.	وليد منير	ع ١ / ص ٩٣ - ١٠٢
٥	أدب الحرب في المسرح العربي (المقاومة).	عبد الرحمن بن زيدان	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
٦	استطعام التراث الشعبي والأسطورة في مسرح صلاح عبد الصبور.	عصام بي	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
٧	أصول الدراما وتضامها في فلسطين.	إبراهيم السكاكيني	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
٨	ألف ليلة وليلة: تحليل بنيوي.	تأليف: فريال جبوري غزول	
٩	أما قبل ..	عبد الوهاب المسيري	ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
١٠	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ١ / ص ٤
١١	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٢ / ص ٤
١٢	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٣ / ص ٤
١٣	أنتوان آرتو ومسرح القسوة.	رئيس التحرير	ع ٤ / ص ٤
١٤	إيزيس الحكم بين الأسطورة والواقع السياسي.	حفيظة محمد عبد المنعم	ع ٣ / ص ١٠٣ - ١٠٨
١٥	يلوجرافيا الرواية السورية (١٨٦٥ - ١٩٨٠م).	فؤاد دواردة	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
١٦	يلوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	شكري ماضي	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
١٧	يلوجرافيا المسرح العربي (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	صبري حافظ	ع ٢ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
١٨	البطل المحطئ بين الاغتراب والاندماج.	التحرير	ع ٣ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
١٩	بنية الرواية وبنية القصة.	إعتدال عثمان	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
	تأليف: ليكتور شكوليفسكي		
	ترجمة: سيزا قاسم		ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
٢٠	البيان يتحدث عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أصقاع التور.	(حوار) طلعت شاهين	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
٢١	بين الأرض وفوتنارا.	عباس أحمد ليب	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
٢٢	تأثير أوينسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية «مسافر ليل».	نانسي سلامة	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
٢٣	تأملات في مسرح جرج.	سمير العصفوري	ع ١ / ص ٢٢٣ - ٢٢٤
٢٤	بحرني في الشعر.	صلاح عبد الصبور	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
٢٥	التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور.	محمد إبراهيم أبو سنة	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
٢٦	تجربة البحث بين الأدب العربي والقصة المصرية القصيرة.	ماهر شفيق فريد	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
٢٧	تحليلات الغرب في المسرح العربي: قراءة في سبط الله ونوس.	محمد بدوي	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
٢٨	التحليل التضميني لمسرحية «ليلي واغنون».	لدوي ماطي - دوجلاس	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
٢٩	التحليل النفسي والقصة القصيرة.	فرج أحمد فرج	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
٣٠	التفسير السوسولوجي لشعوب القصة القصيرة.	محمد حجازي	ع ٤ / ص ١٥١ - ١٦٨
٣١	تناقض المنظور في قصصه.	ليلى عثمان	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
٣٢	توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي.	إبراهيم حمادة	ع ٣ / ص ٥٩ - ٩٧
٣٣	التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي.	محمد سرحان	ع ٣ / ص ١٣٧ - ١٤١
٣٤	تبار الوعي والرواية البنائية المعاصرة.	يحيى عبد الدايم	ع ٢ / ص ١٥٣ - ١٧٢

الرقم	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	الإحالة
٣٥	جبل السنينات في الرواية المصرية : تحقيق في الأصول الثقافية .	سامي عسبة	ع ٢ / ص ١١٧ - ١٢٣
٣٦	جيمس جويس في الذكري الماثلة لولده (الدوريات الإنجليزية) .	التحرير	ع ٢ / ص ٢٩٦ - ٢٩٨
٣٧	حقى لغير الموت .	نصار عبد الله	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
٣٨	الحسن الساخر في شعر صلاح عبد الصبور .	أحمد عتر مصطفى	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
٣٩	الحلقة المقودة في القصة القصيرة .	سيد حامد النجاج	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٢
٤٠	حوار مع جارشيا ماركيز (الدوريات الفرنسية)	ترجمة : حامد طاهر	ع ٢ / ص ٢٩٩ - ٣٠٠
٤١	حوار مع ميشيل تورييه (الدوريات الفرنسية)	ترجمة (حامد طاهر	ع ٢ / ص ٣٠٠ - ٣٠٢
٤٢	حول توظيف النصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة .	وليد منير	ع ٢ / ص ٣١ - ٣٨
٤٣	خاتمي النص .. وصاحب العرض	لهمان عاشور	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
٤٤	خصائص القصص البائية وجمالياتها	مصري حافظ	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
٤٥	خيال الظل : مسرح العصور الوسطى الإسلامية .	مدحت الجيار	ع ٣ / ص ٢١ - ٢٨
٤٦	الرؤية الأسطورية في عالم «فساد الأمكنة» .	مدحت الجيار	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
٤٧	الرؤية القصصية عند محمود البديوي .	أحمد كمال زكي	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
٤٨	الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور .	عبد الرحمن فهمي	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
٤٩	الرجل إلى الأحاف : قراءة نقدية في قصص يحيى حقى .	أحمد مغراوى	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
٥٠	الرسائل الخامسة (المسرحية التاريخية - المسرح الاجتماعي) .	(عرض) محمد الطاروسي	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
٥١	الرمزية والتاريخية في «أماسة الحلاج» ، ودليل «الجنون» .	سامي عسبة	ع ١ / ص ١٢٩ - ١٣٨
٥٢	الرواية البوليسية .	عبد الرحمن فهمي	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
٥٣	رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل .	عصام بيسى	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥
٥٤	رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنانيا .	شمس الدين موسى	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
٥٥	الرواية والتاريخ (الدوريات الإنجليزية) .	(عرض) فرياد جبرى	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٥٦	سيمبولوجيا المسرح والدراما .	تأليف : كبريلا م	
٥٧	الشاعر الفنان .. وبصماته .	عرض : ليلية إبراهيم	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
٥٨	الصبار .	مكرم حنين	ع ١ / ص ٣٣٧ - ٣٣٨
٥٩	صلاح عبد الصبور وأصوات العصر .	تأليف : سحر خليفة	
٦٠	صلاح عبد الصبور ببلوجرافيا	عرض : هل شلى	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
٦١	صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة	شكرى عياد	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
٦٢	صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٧٧ - ٣١٧
٦٣	صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية والتشكيكية	ومارسن جونا	
٦٤	صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد .	إعتدال عثمان	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
٦٥	صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعرى .	محمد مصطفى هدارة	ع ١ / ص ١٦٧ - ١٧٠
٦٦	صلاح عبد الصبور في الإنجليزية (عرض الدوريات الإنجليزية)	فتحى أحمد	ع ١ / ص ٣٣٠ - ٣٣٣
٦٧	صلاح عبد الصبور في حياتنا الثقافية : الفكر والكلمة .	شوق ضيف	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
٦٨	صلاح عبد الصبور في الفرنسية	فاروق شوشة	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
٦٩	صلاح عبد الصبور في المغرب : مقارنة أولية لهجرة النص .	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٤٣ - ٢٤٧
		بدر الدين أبو غازى	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
		حامد طاهر	ع ١ / ص ٢٤٨ - ٢٥٠
		محمد بنيس	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦

- ٧٠ صورة جانية لصالح عبد الصبور .
 ٧١ الطاهر وطار والرواية الجزائرية .
 ٧٢ عاشق الحكمة ، حكم العشق
 ٧٣ عالم سعد وىكاوى ودلالته .
 ٧٤ عالم ضياء الشراوى .
 ٧٥ عالم محمد الباسطى .
 ٧٦ عرض الدوريات الأجنبية .
 ٧٧ عرض الدوريات الإنجليزية
 ٧٨ عرض الدوريات الفرنسية .
 ٧٩ العرض المسرحى بين التأليف والإخراج .
 ٨٠ عمر من الشعر مع صلاح عبد الصبور .
 ٨١ العناصر الزائفة في الأدب العربى المعاصر : الأحلام في ثلاث قصص .
- ٨٢ عندما يكتب الرواى التاريخ .
 ٨٣ عن مسرح الحياة اليومية .
 ٨٤ عودة إلى الناس في بلادى .
 ٨٥ الفارس والأسيرة والمهم المعاصرة
 ٨٦ فاوست في الأدب تأليف : ج . ديلو سعيد
 ٨٧ فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية .
 ٨٨ فن الخبر في ثرائنا القصصى
 ٨٩ الفن الرواى من خلال تجاربهم .
 ٩٠ الفن القصصى عند طه حسين (الرسائل الجامعية) .
 ٩١ قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها
 ٩٢ قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور
 ٩٣ قراءة نقدية لرواية تصاور من التراب والماء والشمس .
 ٩٤ قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة
 ٩٥ قصص يوسف إدريس القصيرة : تحليل مضمونى
 ٩٦ القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة .
 ٩٧ القصة القصيرة : الطول والقصر
- ٩٨ القصة القصيرة عند زهير الشايب
 ٩٩ القصة القصيرة عند نجيب محفوظ .
 ١٠٠ القصص القصيرة لى اسحق اعروى والجزيرة العربية .
 ١٠١ القصة القصيرة ونفسية المكان .
 ١٠٢ القصة القصيرة من خلال تجاربهم .
 ١٠٣ قضايا المسرح المصرى المعاصر (ندوة العدد) .
 ١٠٤ فنان البرهنية : دراسة في المسرح المصحى .
 ١٠٥ كاس الألام .
 ١٠٦ لغة الحوار الرواى .
 ١٠٧ لغة القص في التراث العربى القديم .
 ١٠٨ اللغة .. الزمن .. دائرة الموضى .
 ١٠٩ الليالى فى الليالى .
- ع ١ / ص ٢٣٨ - ٢٤٠
 ع ٢ / ص ٢٥٤ - ٢٦٠
 ع ١ / ص ٣٧ - ٥٠
 ع ٤ / ص ٣٣٩ - ٣٤٤
 ع ٤ / ص ٣٥٥ - ٣٥٩
 ع ٤ / ص ٣٤٥ - ٣٥٠
 (عرض) فريل جبرى غزل ع ٣ / ص ٢٥٩ - ٢٦٥
 ع ٤ / ص ٣٦٠ - ٣٦٣
 ع ٤ / ص ٣٦٤ - ٣٦٦
 ع ٣ / ص ٤٥ - ٥٢
 ع ١ / ص ٢٢١ - ٢٢٣
- فلوى ملطى - درجلاس
 ترجمة عفت الشراوى
 سامية أسعد
 سامية أسعد
 محمد مصطفى بدوى
 سمير بيزيس
 (عرض) عصام بيه
 نبيلة إبراهيم
 شكرى عياد
 (إعداد) أحمد بدوى
 (عرض) لثاء أنس الوجود ع ٢ / ص ٣٠٥ - ٣١٧
 ع ٤ / ص
 ع ٣ / ص ٢٣٠ - ٢٣٦
 ع ٢ / ص ٢٧٤ - ٢٧٧
 ع ٢ / ص ١٩٥ - ٢٠٥
 ع ٤ / ص ٩٣ - ١١٤
 ع ٤ / ص ١٩٧ - ٢٠٧
 تأليف : مارى لويز بارت
 ترجمة محمود عياد
 ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
 سمير بيزيس
 ع ٤ / ص ٣٥١ - ٣٥٥
 ع ٤ / ص ٨١ - ٩١
 ع ٤ / ص ٢٣٩ - ٢٥٦
 ع ٤ / ص ١٧٩ - ١٨٦
 ع ٤ / ص ٢٥٧ - ٣١٠
 ع ٣ / ص ١٩٧ - ٢٠٨
 ع ٣ / ص ٦٩ - ٨٨
 ع ١ / ص ٢١٦ - ٢١٨
 ع ٢ / ص ٨٣ - ٩٠
 ع ١ / ص ١١ - ٢٠
 ع ٢ / ص ٢٦١ - ٢٦٥
 ع ٤ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
- حلمى بلوى
 نورية الروبى
 سامية أسعد
 —
 (إعداد) أحمد عنتر
 أحمد عثمان
 بلوى النيب
 فخر أحمد
 نبيلة إبراهيم
 عبد الرحمن الجاني
 نبيلة إبراهيم

١١٠ مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينيات .
١١١ عناصر الثورة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة .
١١٢ مدخل إلى المسرح النضالي .
١١٣ مسئولية الطفل ومعجزة الكلمة .
١١٤ المسرح الإقليمي والبحث عن هوية .
١١٥ المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم .
١١٦ المسرح الحلي مسرح سياسي .
١١٧ مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من المدارس .
١١٨ مسرح صلاح عبد الصبور : ملاحظات حول المعنى والمبنى .
١١٩ مسرح العبث في فرنسا .
١٢٠ المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية .
١٢١ مسرح الغضب .
١٢٢ المسرح المصري القديم ومصادره .
١٢٣ المسرح من خلال تجاربهم .
١٢٤ مسرحية الشعر الحديث في مصر (رسائل جامعية) .
١٢٥ مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركيبية .
١٢٦ مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات .
١٢٧ مشكلة الإبداع الروائي عند جبل التينيات والسبعينيات .
١٢٨ مغامرة الشكل عند روائى السنينيات .
١٢٩ المقارفة في القصص العربي المعاصر .
١٣٠ مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المعاصر (رسائل جامعية) .
١٣١ مفهوم الممار الروائي عند مارسيل بروست .
١٣٢ مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور .
١٣٣ ملاحظات عن القصة والفكاهة .
١٣٤ ملاحظات قارئ .
١٣٥ ملاحظات قارئ .
١٣٦ مكان مسرحية الكآبة .
١٣٧ من أصول الحركة الشعرية الجديدة : الناس في بلادى .
١٣٨ مناقشات .
١٣٩ اللوباسانية في القصة القصيرة .
١٤٠ نجيب محفوظ في الإنجليزية : مقالة بيبليوجرافية .
١٤١ التزاوة الفكرية : صلاح عبد الصبور والفكر المعاصر الحديث .
١٤٢ نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور .
١٤٣ هذا العدد .
١٤٤ هذا العدد .
١٤٥ هذا العدد .
١٤٦ هذا العدد .
١٤٧ هذه أجيال وفقاهها (مناقشات) .
١٤٨ هنات وأوهام (مناقشات) .
١٤٩ وجهة النظر في الرواية المصرية .
١٥٠ الواقع والتاريخ : قراءة في «باب الفصح»

(ب) كشف المؤلفين

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
آمال فريد	٩٦	ع ٤ / ص ١٩٧ - ٢٠٧
إبراهيم أصيلان	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٥٨ - ٢٦٠
إبراهيم حمادة	٣٧	ع ٣ / ص ٥٩ - ٦٧
إبراهيم السعافين	٧	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
إبراهيم عبد الرحمن محمد	١٤٢	ع ١ / ص ١٧١ - ١٨٢
أبو المصطفى أبو النجاء	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦١ - ٢٦٣
إحسان عبد القلوبس	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
أحمد بدوى (إعداد)	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٥ - ٢٣٨
أحمد زكى	١١٦	ع ٣ / ص ١٤٣ - ١٤٩
أحمد الشيخ	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٣ - ٢٦٤
أحمد حنان	١٠٤	ع ٣ / ص ٦٩ - ٨٨
أحمد العبرى (عرض)	١٣٠	ع ١ / ص ٢٥٤ - ٢٥٥
أحمد عتار مصطلح	٣٨	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
أحمد عتار مصطلح (إعداد)	١٠٣	ع ٣ / ص ١٩٧ - ٢٠٨
أحمد كمال زكى	٤٧	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
أحمد الطوارى	٤٩	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
إدوار الخراط	٨٩	ع ٢ / ص ٢٣٦ - ٢٣٨
إدوار الخراط	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٥ - ٢٦٨
إدوار الخراط	١٢٦	ع ٤ / ص ١٣٣ - ١٥٠
أفوليس	١٣٦	ع ١ / ص ٢١٧
أسامة أبو طالب (عرض)	١١٥	ع ٣ / ص ٢٥٥ - ٢٥٨
اعتدال حنان	٦١	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
اعتدال حنان	١٨	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
اعتدال حنان	١٥٠	ع ٣ / ص ٢٣٧ - ٢٤٢
ألفريد فرج	١٣٣	ع ٣ / ص ٢٢٤ - ٢٢٧
أمير سلامة	١١٤	ع ٣ / ص ١٧٣ - ١٨١
أنجيل بطرس سمعان	١٤٩	ع ٢ / ص ١٠٣ - ١١٥
أنثويه جيسون	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
بدر الدين أبو طازى	٦٧	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
بدر توفيق	٨٠	ع ١ / ص ٢٢١ - ٢٢٣
بدر الذهب	١٠٥	ع ١ / ص ٢١٦ - ٢١٨
التحرير	١٤٣	ع ١ / ص ٥ - ١٧
التحرير	١٤٤	ع ٢ / ص ٥ - ٩
التحرير	١٤٥	ع ٣ / ص ٥ - ١١
التحرير	١٤٦	ع ٤ / ص ٥ - ١٠

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
التحرير	٣٦	ع ٢ / ٢٩٦ - ٢٩٨
التحرير	١٧	ع ٣ / ٢٨٥ - ٢٩١
توفيق المحكم	١٢٣	ع ٣ / ٢١٠ - ٢١١
ثروت أباطة	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٨
ثناء أنس الوجود (عرض)	١٢٤	ع ١ / ٢٥١ - ٢٥٤
ثناء أنس الوجود (عرض)	٩٠	ع ٢ / ٣٠٥ - ٣٠٧
ثناء أنس الوجود (عرض)	٣	ع ٢ / ٣٠٣ - ٣٠٥
جاذبية صلف	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٩ - ٢٧٠
جميل عطية إبراهيم	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٠ - ٢٧١
جوزين جودت عثان	١١٩	ع ٣ / ١٠٩ - ١١٦
حامد طاهر (ترجمة)	٤٠	ع ٢ / ٢٩٩ - ٣٠٠
حامد طاهر (ترجمة)	٤١	ع ٢ / ٣٠٠ - ٣٠٢
حامد طاهر (إعداد)	٦٨	ع ١ / ٢٤٨ - ٢٥٠
حامد طاهر	١٣١	ع ٢ / ١٨٣ - ١٨٦
حسن حمودة	٧٥	ع ٤ / ٣٤٥ - ٣٥٠
حفيظة محمد عبد المنعم	١٣	ع ٣ / ١٠٣ - ١٠٨
حلمي بندير	٩٩	ع ٤ / ٨١ - ٩١
حمدي السكوت (عرض)	٦٦	ع ١ / ٢٤٣ - ٢٤٧
حمدي السكوت ومارسدن جوائز (إعداد)	٦٠	ع ١ / ٢٧٧ - ٢٨١
عزري شلي	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٢ - ٢٧٤
رئيس التحرير	٩	ع ١ / ٤
رئيس التحرير	١٠	ع ٢ / ٤
رئيس التحرير	١١	ع ٣ / ٤
رئيس التحرير	١٢	ع ٤ / ٤
رشاد رشدي	١٢٣	ع ٣ / ٢١٢ - ٢١٤
رضوان بيطاوي	٧٤	ع ٤ / ٣٥٥ - ٣٥٩
سامي عسفة	٥١	ع ١ / ١٢٩ - ١٣٨
سامي عسفة	٣٥	ع ٢ / ١١٧ - ١٢٣
سامية أسعد	٨٢	ع ٢ / ٦٧ - ٧٣
سامية أسعد	٨٣	ع ٣ / ١٥١ - ١٥٨
سامية أسعد	١٠١	ع ٤ / ١٧٩ - ١٨٦
سامية أسعد	٧٩	ع ٣ / ٤٥ - ٥٢
سعد أردش	٩٣	ع ٢ / ٢٧٤ - ٢٧٧
سعد الدين حسن	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٤ - ٢٧٥
سكينة فؤاد	١١٣	ع ١ / ٢٢٥ - ٢٢٦
سلامة أحمد سلامة	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٥ - ٢٧٨
سلطان فياض	٨٥	ع ٣ / ٢٤٣ - ٢٤٥
سمير بيرس	٩٨	ع ٤ / ٣٥١ - ٣٥٤
سمير بيرس	٣٠	ع ٤ / ١٥١ - ١٦٨
سمير حجازي	٣٣	ع ٣ / ١٣٧ - ١٤١
سمير سرحان	٢٣	ع ١ / ٢٢٣ - ٢٢٤

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم المجلد والصفحات
سيذا قاسم	١٢٩	ع ٢ / ص ١٤٣ - ١٥١
سيذا قاسم (ترجمة)	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
سيد حامد التناج	٧١	ع ٢ / ص ٢٥٤ - ٢٦٠
سيد حامد التناج	٣٩	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٧
شمس الدين موسى	٥٤	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
شكرى عياد	٥٩	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
شكرى عياد	٨٨	ع ٤ / ص ١١ - ١٨
شكرى ماضى (إعداد)	١٥	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
شكولفسكى ، فيكتور	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
شوق غيف	٦٤	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
صبرى حافظ (إعداد)	١٦	ع ٢ / ص ٣٢٨ - ٣٢٠
صبرى حافظ	٩٤	ع ٢ / ص ١٩٥ - ٢٠٥
صبرى حافظ	٤٤	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
صلاح عبد الصبر	٢٤	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
صوفى عبد الله	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٨
طلعت شاهين (إعداد)	٢٠	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
طه وادى	٧٣	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٤٤
عباس أحمد ليب	٢١	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
عبد الحكيم قاسم	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٩ - ٢٨٠
عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)	٥	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
عبد الرحمن الخاليجى	١٠٨	ع ٢ / ص ٢٦١ - ٢٦٥
عبد الرحمن لهوى	٤٨	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
عبد الرحمن لهوى	٥٢	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
عبد الرحمن لهوى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٠ - ٢٨٢
عبد الرحمن مجيد الربيعى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٥ - ٢٨٧
عبد العال الخامصى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٥ - ٢٨٧
عبد الغفار مكارى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٨ - ٢٩٢
عبد الفتاح رزق	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٢ - ٢٩٣
عبد الله الطروشى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٣ - ٢٩٤
عبد جبر	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٤ - ٢٩٦
عبد الوهاب المسيرى (عرض)	٨	ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
عز الدين إسماعيل	٧٢	ع ١ / ص ٣٧ - ٥٠
عز الدين إسماعيل	٩١	ع ٤ / ص ٣١١ - ٣١٨
عزت قرنى	١٤١	ع ١ / ص ١٨٣ - ١٩١
عصام جى	٦	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
عصام جى	٥٣	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
عصام ببي (عرض)	٨٦	ع ٣ / ص ٢٥٠ - ٢٥٤
علت الشرقاوى (ترجمة)	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
عل شلش (عرض)	٥٨	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
عل عشرى زايد	١٣٧	ع ١ / ص ٧٩ - ٩١
فؤاد دواردة	١٤	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
فؤاد دواردة	١١١	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٣٨
فانن إسماعيل مرسي (عرض)	٧٧	ع ٤ / ص ٣٦٠ - ٣٦٣
فاروق حورشيد	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٦ - ٢٩٧
فاروق شوشة	٦٥	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
فصحي الأبيارى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٨
فتحي أحمد	٦٣	ع ١ / ص ٢٣٠ - ٢٣٣
فتحي غانم	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٩ - ٢٣٢
فترج أحمد	١٠٦	ع ٢ / ص ٨٣ - ٩٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٢٨	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
فرج أحمد فرج	٢٩	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
فرزال جبورى غزول (عرض)	٥٥	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
فرزال جبورى غزول (عرض)	٧٦	ع ٣ / ص ٢٥٩ - ٢٦٥
كيران شويك ، ب . م .	٩٥	ع ٤ / ص ٩٣ - ١١٤
ليلى عنان	٣١	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
مارى لويزيارت	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
ماهر شفيق فريد	٢٦	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
ماهر شفيق فريد	١١٨	ع ١ / ص ١١٧ - ١٢٨
ماهر شفيق فريد (عرض)	١٢٠	ع ٣ / ص ٢٧٥ - ٢٨٤
ماهر شفيق فريد	١٣٥	ع ٢ / ص ٣٠٨ - ٣١٠
ماهر شفيق فريد (إعداد)	١٤٠	ع ٢ / ص ٣١٢ - ٣١٩
ماهر شفيق فريد	١٤٨	ع ٣ / ص ٢٧٢ - ٢٧٤
ماهر شفيق فريد	١٤٧	ع ١ / ص ٢٥٦ - ٢٥٨
مجيد طويبا	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٩ - ٣٠١
محمد إبراهيم أبو ستة	٢٥	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
محمد بدوى	٢	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
محمد بدوى	١٢٨	ع ٢ / ص ١٢٥ - ١٤٢
محمد بدوى	٢٧	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
محمد البساطى	١٠٢	ع ٤ / ص ٣٠١
محمد نبين	٦٩	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦
محمد الطاووسى (عرض)	٥٠	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
محمد عنان	١٢٢	ع ٣ / ص ١٢٩ - ١٣٦
محمد الفارس	١٣٤	ع ٣ / ص ٢٧٤
محمد مصطفى بدوى	٨٤	ع ١ / ص ٧٥ - ٧٨

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
محمد مصطفى هدارة	٦٢	ع ١٠٢ / ص ١٦٧ - ١٧٠
محمد هريدي	١٢٥	ع ٢ / ص ٧٥ - ٨١
عمود البندوي	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٢
عمود عباد (ترجمة)	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
مدحت الجيار	٤٦	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
مدحت الجيار	٤٥	ع ٣ / ٢١ - ٢٨
مكرم حنين	٥٧	ع ١ / ص ٢٣٧ - ٢٣٨
نادية كامل	١٣٩	ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٦
نانسي سلامة	٢٢	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
نبيل فرج (إعداد)	١٣٢	ع ٢ / ٣١١
نبيلة إبراهيم	٨٧	ع ١ / ١٥٩ - ١٦٥
نبيلة إبراهيم	١٠٧	ع ٢ / ١١ - ٢٠
نبيلة إبراهيم (معرض)	٥٦	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
نبيلة إبراهيم	١٠٩	ع ٤ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
نجيب فايق أندراوس	١٢١	ع ٣ / ١١٧ - ١٢٧
نجيب محفوظ	٨٩	ع ٢ / ٢٢٠ - ٢٢٥
نجيب محفوظ	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣
نصار عبد الله	٣٧	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
نصر أبو زيد (ترجمة)	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
نعمان عاشور	٧٠	ع ١ / ص ٢٣٨ - ٢٤٠
نعمان عاشور	٤٣	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
نعمان عاشور	١٢٣	ع ٣ / ٢١٥ - ٢١٩
نعم عطية	١١٧	ع ١ / ص ١٥١ - ١٥٧
نعم عطية	١١٠	ع ٤ / ٢٠٩ - ٢٢٢
نوردة الرومي	١٠٠	ع ٤ / ص ٢٣٩ - ٢٥٦
هادي وصفي	٩٢	ع ٣ / ص ٢٣٠ - ٢٣٦
هادي وصفي (معرض)	٧٨	ع ٤ / ص ٣٦٤ - ٣٦٦
هيام أبو الحسين	١٢٢	ع ٣ / ص ١٣ - ٢٠
وليد منير	٤	ع ١ / ٩٣ - ١٠٢
وليد منير	١	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
وليد منير	٤٢	ع ٢ / ص ٣١ - ٣٨
يحيى حق	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٦ - ٢٢٠
يحيى حق	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣ - ٣٠٥
يحيى عبد النادم	٣٤	ع ٢ / ١٥٣ - ١٧٢
يوسف إدريس	٨٩	ع ٢ / ٢٣٣ - ٢٣٥
يوسف إدريس	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٩ - ٢٢٣
يوسف إدريس	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٥ - ٣٠٧
يوسف القعيد	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٧ - ٣٠٩

تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * حافظ وشوقي .
- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .



Mother - Woman transcended by the son in search of broader experiences and less constricting ties.

Both the social significance of the dilemma of the self in relation to others (in «A sociological Interpretation») and the unconscious significance of the suppressed desire brought (in «Psychoanalysis») to light, could acquire a third dimension, if we regard short story texts from the perspective of space. Space is a combination of signs whose significance is determined within a system of reference, spanning the fictional world throughout. The stories of **Suleiman Fayyad**, in this light, produce a different effect from what we have seen in **Al-Nasag's** essay. In **Al-Nasag's** «Missig link» stress has been put on the negative aspect; here in **Samia Asaad's** «The short Story and the Question of Space» it is the positive which comes to the foreground. The writer emphasizes the importance of «space» as a significant element in fiction in general and in **Fayyad's** stories in particular. She alerts the reader to the changing relationships between city and country and to the opposition between broad and narrow space, open and closed space, concrete and abstract space.

Samia Asaad's study of «Space» intimates at a kind of correspondence between the Arabic Short story and its European counterpart in the contemporary scene. This correspondence, however, reveals the impact of the European Short Story, in its successive stages and various schools, on the Arabic Short Story. In this context we come across names as different as **Maupassant**, **Chekhov**, **Hemingway** and **Kafka**. Trends as different as «Realism», «Existentialism» and «The Absurd» have also left their marks on the Arabic Short Story.

Part Four of this issue, therefore, is taken up by a consideration of those correspondences between Arabic and European fiction. The first essay in this section is **Nadia Kamel's** «Maupassantism and the Short Story». It focusses on the beginnings of the Egyptian Short Story when the influence of **Maupassant** was particularly felt in the stories of two brothers: **Mohamed Taymour** and **Mahmoud Taymour**, especially the latter whom some critics have designated as «an Egyptian **Maupassant**». From **Taymour** we move on to **Abdül Hameed Guda al Sahar** and then witness a retreat of **Maupassant's** influence as a result of coming in contact with more recent trends. The essay concludes with pointing out the shift from the traditional **Maupassantian** form to new, and more adventurous, modes.

Next, we come to **Amal Farid's** «The Short Story: From the Traditional Form to New Forms». An analysis of the shift is made with reference to three short stories by three different writers of three generations. These are **Naguib Mahfouz's** **Badat al-Aseer** (The Prisoner's Uniform) (Published in January 1942); **Ibrahim Aslan's** **Al Taharur min al attash** («Freedom from Thirst», **Sabah al Kheir**, November 1966) and **Edward El-Kharrat's** **Fil Shawariif** (In the Streets, **Al-Adaab**, July 1970). **Badat al-Aseer** has a typical **Maupassantian** plot: The distinction between the beginning, the plot (or com-

plication) and the denouement is clear-cut. Events are recorded in chronological order, and are described from the outside. The ironic discrepancy between the beginning and the end is highlighted. **Al Taharur min al attash**, on the other hand, transcends the traditional plot. It tends towards **choicism**, delves deep into the inner world of the characters as revealed in the dialogue, and avoids explicit significance. **Fil Shawariif** is an attempt, in a different mode, to create a new narrative form. Architecturally, it has a symphonic structure. Themes meet and diverge; variations are introduced. Such a kind of story does not lend its full significance to hurried reading; it is charged with levels of meaning that need to be explored patiently.

Two more essays deal with the influence of the European short story on Arab writers. The first essay is concerned with a particular historical period; the second with a particular literary trend. **Naem Attaya's** «European Influences on the Egyptian Short Story in the Seventies» focusses on ten writers representative of various trends, generations and formative influences - in an attempt to show their debts to European schools of fiction. **Maher Shafiq Farid's** «The Experience of the Absurd: Western Literature and the Egyptian Short Story» traces a certain trend from the thirties to the present day.

Naem Attaya's essay deals with writers as different as **Yusuf al Sharouni**, **Edward El-Kharrat**, **Dia El-Sharkawi**, **Mohamed El-Rawi**, **Amin Rayan**, **Skeena Foud**, **Nehad Sherif** and others. The essay, however, shows a tendency to value judgements in favouring breaking with «the utilitarian mind» and rigid «causality». It seeks to eliminate the barriers between reality and dream. **Maher Shafiq Farid**, on the other hand, detects the germ of the «absurd» in **Ibrahim al-Mazini**, and traces its growth in the works of **Naguib Mahfouz** and **Yusuf Idris** until it culminates in the short stories of **Mohamed Hafiz Ragab**, **Mohamed Mabrouk**, **Shafiq Magar** and others. Again, we find here a tendency to value judgements: the stories of **Baba Taher** are preferred to those of **Mohamed Hafiz Ragab** because they are nearer to the critic's ideal: a reconciliation of reason and imagination in which a balance is struck between the creative energy and the restraints of logic.

The issue does not stop here, however. It stresses the continuity between the short story in Egypt and in other parts of the Arab world. Thus we find a study of «The Short Story in the Arab Gulf and in the Arab Peninsula» by **Nureyya Al-Rumi**. This is balanced by a study, from the pen of **Fouad Dawara**, of «The Birth Pangs of the Palestinian Revolution in the Short Stories of Ghassan Khamis». In the «Literary Scenes» section, the reader will also find reviews of specific works by **Saad Makawi**, **Mohamed El-Bisatie**, **Dia El-Sharkawi** and **Zohair El-Shayyeh**. Finally, writers and their critics are juxtaposed in twenty eight testimonials, representative - we hope - of various generations and trends of the short story.

Translated by: Maher Shafiq Farid

THIS ISSUE ABSTRACT

for some over others. This value - perspective is accompanied by a rejection of traditional plot, a discarding with the subjective and a reformulation of language relations, in an attempt to achieve condensed structure, rich symbolization and multi - dimensional metaphorization.

The journey of the Arabic short story from the early «renaissance» to the seventies has been a long one. Succession, however, does not negate the value of earlier attempts. It stresses, rather, the line of continuity linking the past with the present and leaving the door open for addition and transcendence. The studies cited above by no means cover all stages of succession, nor do they exhaust all important writers of the short story; nor do they claim to be a comprehensive record of tendencies and currents. It is a selection of representative aspects revealing some major phases of development and merely hinting at further phases. These representative aspects - we hope - may invite the student and the reader to make further explorations, on their own, towards a fuller and deeper understanding.

The question arises, however, as to what method or methods would be most helpful to the reader in this process. The above-mentioned studies have adopted various methods. They are as different as **Shukri Ayyad's** historical sense (in studying the tradition of the short story in Arabic), **Ahmed Kamal Zaki's** search for an ideological background to the stories of **Mahmoud al-Badawi** and **Edward El-Kharraz's** definition of the narrative text as a structural unit, with a significance conducing to a historical world. These methods are as clear-cut and different as formalism is different from structuralism, and as both are different from the formal-analysis content-analysis duality. This difference of approach is only part of the broad critical scene. There are other approaches capable of application to the art of the short story. These applied approaches, in their diversity, could enrich not only contemporary Arabic criticism but also the texts under study themselves.

Part three of this issue presents various methodological approaches seeking to analyse the worlds of short story writers and to interpret their texts against various frames of reference. The first of these approaches moves within the framework of the sociology of literature. It has for a starting point **Lucien Goldmann's** notion of the relationship between «seeing the world» and formulation of the social dilemma of a certain category or class at a given historical moment. The second approach is psychoanalytical, blending the categories of Freud, Jung and - more recently - **Jacques Lacan**. The third approach seeks to employ the *données* of semiology. The differences between those three approaches are due to their being based on different epistemological premises and various applied procedures. Hence the differences between **Samir Hegazi's** «A Sociological Interpretation of the popularity of the Short Story», **Farag Ahmed Farag's** «Psychoanalysis and the Short Story» and **Samia Asaad's** «The Short Story and the question of Space».

Samir Hegazi starts from an acknowledged phenomenon, namely the popularity of the short story in comparison with other forms of literary creation. In an attempt to account for this wide-spread popularity, he searches for a link between the structure of the short story and the psychological make-up of its writers on the one hand, and the moments of tension experienced by society at a given historical moment, on the other. The link is established through various procedural levels viewed from three angles: (i) a definition of the nature of the social problems experienced by that educated slice of society which is fiction-producing, in relation to other components of the social structure; (ii) a definition of the motives inciting writers to choose the form of the short story: this is achieved through a questionnaire put to various generations of writers; (iii) a study of specimens of the fictional product in an attempt to establish a vision of the world. By commuting among these three procedural levels, the «sociological interpretation» is capable of formulating a certain vision, embodying the social dilemma of the creative artist. This leads to the conclusion that the sense of alienation and absurdity, common to the writers of a certain historical stage, is not an individual phenomenon. It is rather a collective mood, shared by most members of the intelligentsia, as a result of rapid and harsh changes in the general structures of society. The upshot of this analysis is that the «popularity of the short story», in the history of contemporary culture, was not an act of individual choice on the part of the writer, nor was it a coincidence. On the contrary, a good many objective factors are instrumental in forming the make-up of the creative individual. By giving rise to inner tensions, they incite him to choose the form of the short story and give it preference, being the form most suited to reflect these tensions.

The social significance of the popularity of the short story could be viewed, however, from a different perspective if we substitute «the individual self» for the «collective self» and if we deal with short story texts as an expression of the individual unconsciousness. In the light of this approach, some of **Naguib Mahfouz's** stories, intimated at in the essay «A Sociological Interpretation», could acquire a different significance: through psychoanalysis their world becomes akin to the world of dreams. Their motivation is seen as a disguised fulfilment of suppressed desires through the medium of imagination; a medium that transforms suppressed desires into a symbolic representation, retaining traces of the original impulse. From this point of view, **Farag Ahmed Farag** dwells on two short stories by Mahfouz, namely *rubabiyka* (Junk) and *ahl al-hawa* (lovers). Both stories show a sublimated fulfilment of desire. Farag connects the *données* of Freud and Jung in such a way as to make both stories a symbolic representation of the archetypal mother, an immortal and abstract image, embedded in myths, dreams and unconscious phantasies. In *Rubabiyka* we are confronted with the perfection and immortality of the Female as opposed to the failure and incapacity of the male. In *Ahl al-hawa* we face The



especially *Ismael in Kandil Om Hashim* (The Saint's Lamp)-with their predecessors in the works of *Aly Mubarak* and *al-Muwattilhi*. It links them, furthermore, with their counterparts in the novels of *Tewfik al-Hakim*, *Taha Hussein* and *Naguib Mahfouz*. In the world of *Yahya Hakki*, however, the opposition between the two ends of the duality is resolved through a recurrent set of procedures: giving the spirit priority over matter, the ideal over the actual; understanding science in the light of religion and adopting Western ideas to Eastern traditions. Implied in the fictional world of *Yahya Hakki* is a mystical aspect pervading everything and manifesting itself in man's relation to man, to other beings, and to time and space. Place becomes symbolic in this world, and time is tinged with a certain unity of being. Barriers between the world of man and those of animals are banished, in such a way as to let animals speak as humans and to teach man compassion for animals as fellow-creatures on the globe.

This pervasive mystical aspect in the works of *Hakki* seems to stand in sharp contrast with the sensual disposition of *«The Narrative Vision of Mahmoud al-Badawi»* as interpreted by *Ahmed Kamal Zaki*. *Al-Badawi* has been publishing since 1935. He remained faithful to the form of the short story; a form characterized - in his case - by an ease of performance and a reliance on intuitive spontaneity, crystallizing - by its very freedom from difficulty - the meaning of the experience and the significance of the subject. While steering away from any definite political or ideological doctrine, *Mahmoud al-Badawi* has always retained a recurrent artistic experience, in which sex bulks large. His fictional world ranges from the city to the village: the setting is sometimes broad, sometimes narrow. We move from the pensions of Cairo to the hotels of the world. But sex remains corollary to a kind of *«First Fall»* inseparable from his *«Hungry Wolves»* (titles of collections of short stories by *Al-Badawi*).

Mahmoud al-Badawi started publishing his short stories in 1935; *Naguib Mahfouz* in 1932. The novelist in *Naguib Mahfouz*, however, has overshadowed the short story writer. In a study of *«The Short Stories of Naguib Mahfouz»*, *Helmi Badair* seems to define *Mahfouz's* characteristics as a short story writer, through a successive number of collections, embodying three major phases. The essay focuses on the significance of this succession, but it also tries to capture what is constant in an attempt to formulate the sociological elements of *Mahfouz's* vision in its depiction of the development of Egyptian society.

Mahfouz's first published story was *Fatra min al-shahab* (A Phase of Youth), in *al-Sayra* 22 July 1932; *Yusuf Idris's* was *Unshudat al-ghorabas* (Song of the Outsiders), in *al-Khas*, 5 March 1950. The difference between the two is a difference between two phases in the history of the Arabic short story. It becomes more conspicuous when viewed in the light of the development of *Idris* himself. This is the subject of *P. M. Karperschoek's* *The Short Stories of Yusuf Idris*, where the critic's analysis posits two major phases in *Idris's* art. The first

phase is that of socialist realism or fiction with a social purpose. It seeks to discover «an Egyptian way» of narration. *Idris's* stories of this phase are characterized by simplification, conflict between the forces of good and evil, concentration on the social condition and the individual's interaction with others, without delving deep into the inner world of the character. A tone of gay-ironic humour pervades these stories but does not conceal the bitterness, especially in depicting the lost labours of characters vainly trying to overcome their social tragedy. The second phase dates from the end of the fifties and the early sixties. It takes the form of a radical change in which simple and realistic description of life in the city and the countryside is replaced by a more complex approach. Surface description and succession of events give way to a symbolic representation of moral and political themes.

Yusuf Idris's stories have always caught the attention of critics, but they should not be allowed to overshadow the efforts of other writers. Many of these writers have not received the attention they deserve. Hence *Sayed Hamid al-Nasag's* *The Missing Link in the History of the Short Story*. This essay carries on from the author's two previous works: *The Development of the Art of the Short Story in Egypt 1910-1933* and *Trends of the Egyptian Short Story 1933-1961*. *Al-Nasag's* essay dwells on three representatives of this «missing link»: *Abdulrah al-Tukhi*, *Suleiman Faryad* and *Abu al-Maati abu al-Naga*. The essay is an attempt to define the characteristics of these writers but it also highlights the positive and negative aspects of their achievements; thus giving an implicit explanation of the relative neglect into which these writers have been allowed to fall.

Edward El-Kharrat's *Scenes from the Short Story in the Seventies* has a different historical and aesthetic perspective. Of the writers of the seventies, it chooses those whom the critic regards as representative of a new sensibility and traces them back to earlier writers. The «new sensibility» is seen as issuing from the writings of *Yusuf al-Sharouni* and continuing - with varying degrees of success - in the works of *Yahya Taher Abdulrah*, *Bahar Taher*, *Ibrahim Aslan*, *Mohamed El-Bisatie*, *Samal al-Ghittani* and *Yusuf al-Kaeed*. It culminates at present in the works of *Ibrahim abd el-Megid*, *Gar al-Nabi al-Heliw*, *Abdou Gobeir*, *Motmen Yunis*, *Mohamed al-Makhszangi*, *Mahmoud Awad Abdel Asl*, *Mamoud al-Wardasi*, *Nabil Naom* and *Yusuf abu-Rayah*. This new sensibility is characterized by a certain conception of the short story. It is not regarded as a means of entertainment, nor as a propagandist tool. It is neither a slice of life, nor a reflection of social conditions nor of the writer's consciousness. Rather, it is regarded by these writers as an epistemological formulation; a structure of questions whose answer is latent in the question itself. The story, in this sense, is a kind of «evocation» or a journey for the impossible employing all that is possible. *Edward El-Kharrat* deals with his nine writers in alphabetical order, but this neutral method cannot conceal his preference

THIS ISSUE ABSTRACT

short story, the discourse (*al-Makama*) and the episode in the work of the early pioneers. It may also take the form of integrating traditional elements into the works of *Naguib Mahfouz* and other writers of his generation. This phenomenon becomes more diversified and more urgent in the works of later writers, especially those of the sixties. *Al-hakaik al-kadima saliba li-ltharat al-dahsha* (Ancient Truths are still capable of Surprising) (title of a short story by Yahya Taher Abdullah), *Awdat Ibn las ila zamanana* (The Return of Ibn las to our Time) acquires a significance in separable from *Ma gara li ard al wadi* (An Account of what befell the valley) (both stories by Gamal al Ghitani).

The fact that the Arabic short story has roots in the tradition should not, however, obscure an equally important fact - namely, that it has always been influenced by certain western models, up from the very beginning and throughout its long and arduous journey. No view of the Arabic short story could be complete without contemplating these western originals in their different aesthetic levels. That is why *Sabri Hafiz's* contribution focusses on *«The Poetics and Structural Characteristics of the Short Story»*. The study stresses the dual sources of the Arabic short story. It prefers, however, the lexically correct Arabic word *okusa* (short story) to *al kisa al kasira* (short story) which is a literal translation of the English equivalent. *Sabri Hafiz's* essay starts by pointing out the factors making for the establishment of *al-Okusa* in modern Arabic literature and goes on to explore the quiddity of the *Okusa* form, its traditions and conventions, its perspectives, sequences, structural elements and language.

Complementing *Sabri Hafiz's* study are two translated studies. One on *La Construction de la Nouvelle et du Roman* and the other on *The Short Story: The long and Short of it*. The first study is by *Victor Chklovski*, the most eminent representative of the formalist school of critics, translated with an introduction by *Cezar Kaseem*. *Chklovski* seeks here to define the characteristics common to all forms of narration on the one hand, and to fix the general characteristics distinguishing the novel from the short story, on the other. *Chklovski* asserts that the difference between the two forms is that the short story builds towards a final climax, in the sense that it is structured in such a way as to produce a sense of completion and fulfilment at the end. The novel, on the other hand, is capable of changing its direction before the end, and seems as if it were capable of continuing indefinitely. Hence the recourse of some novels to an explicit conclusion, changing the narrative time in order to put an end to the plot. The end of the short story is a denouement resolving the entangled threads of the plot as put forward from the beginning. This resolution implies two elements: on the one hand, it shows the similarity between the beginning and end; on the other, it reveals the contradiction implied from the first. Both elements, however, are governed by the same principle: a cyclic motion connecting the beginning with the end, through similarity or opposition.

The second study, translated by *Mahmoud Ayyad*, is by *Mary Louise Pratt*. It treats of the short story as a literary genre in its resemblances to, and differences from, other genres. The study belongs with those contemporary structuralist attempts, complementing the formalist school and going beyond it. The starting point, here, is the resemblances and differences between the short story and the novel. The study stresses the necessity of defining literary genres on the basis of inter-relationships and within a comparative frame of reference. It also suggests that the relationship between genres is not one of complete identity. The differences are no less important than the similarities. Hence it focusses on the traditional comparison between the short story and the novel: a comparison in which the former is sometimes regarded as an inferior genre. Through an opposite comparison, the study seeks to define a set of distinguishing marks, unique to the short story. It is not subject to the broader form of the novel, but is an independent genre, with its own specific formative elements.

The aim of the above-mentioned essays is to show the short story as a distinctive literary genre, implying constant elements and reflecting changing narrative modes. In so far as the constant stresses the abstract structural units linking the works of the past with those of the present, the narrative conventions (or modes) imply artistic experiences as various as the literary traditions of different cultures.

To see the Arabic short story in all its variety, it is necessary to contemplate its accumulated experiences as embodied by successive generations of writers. Many previous studies have been concerned with *«The dawn of the art of fiction»* (title of a book by *Yahya Hakki*). They have traced *«The art of story writings»* in general, or *«The art of short story writings»* in particular. Nevertheless, the need is still felt of a different historical perspective, with multi- methods and procedures, following the movement of the Egyptian short story, over the years, from the first maturation of the so-called 'modern school' to the distinctive voices of the seventies. The second part of this issue, therefore, comprises six successive studies, differing in method and in perspective, perhaps, but all having one end in view: namely, to record the changes and developments, through a study of specific writers.

The first of these six studies - *Ahmed al-Hawari's* on *Yahya Hakki* - is a journey into the depths with the aid of a clear-cut method, interpreting the stories of *Yahya Hakki* in the light of the history of civilization, without disregarding the independent artistic value of these stories. Connected with this method is the assumption that the art of fiction, by its very nature, is based on a depiction of a certain community at a certain historical moment. It deals with the human dilemma of the individual within that community. The crisis of civilization, underlying the works of *Yahya Hakki*, is a clear-cut one. It seeks salvation through a set of dualities: religion and science, East and West, the actual and the ideal, spirit and matter. It is this crisis which links *Hakki's* protagonists -

THIS ISSUE ABSTRACT

The short story is a literary form that has drawn much attention in our contemporary literature. Thanks to its qualitative richness and quantitative variety it has come to occupy a unique position in our literature, so much so that it appears to be the literary genre that has compelled the imagination of both writers and readers more than any other form. For some time now, it has managed to crowd poetry out, to attract a certain section of its traditional audience in newspapers and magazines, to draw the attention of writers to itself and to make remarkable leaps, as far as levels of vision and technique are concerned. This unique position may be due to the privileges enjoyed by the short story: the condensation and compression relating it to poetry; its distinguishing marks such as time, place, events, characters; its dramatic possibilities based on tension. The distinction of the short story may also be due to its being «the lonely voice», as some critics choose to call it; it is a voice that is keenly aware of man's solitude, especially where the lonely consciousness raises its voice in protest to a changing reality, implying an acute crisis of change. Finally, the unique position of the short story may be due to its rapid, taut and staccato rhythm; expressive of our age.

Whatever the causes may be, the prestige of the short story in contemporary Arabic literature goes hand in hand with its qualitative richness and quantitative variety. It is the aim of this issue to lead the reader into this qualitative richness and incite him to start a dialogue with its quantitative variety. Hence the pivots of this issue, converging and diverging, meeting and branching off. Due to the nature of the subject in question, and wishing to combine the search for the roots with a historical perspective, diversity and variety in the studies presented are meant to reflect the diversity and variety of the creative effort that has gone into making the works discussed. Not only have we tried to juxtapose the writers (see the testimonials) and their critics, but we have also tried to juxtapose the past and the present, in an attempt to reveal the continuities and discontinuities between various generations; as well as the convergences and divergences of different trends. Methods, to be sure, vary in this issue; as do various and sometimes conflicting interpretations; but the diversity is meant to reveal the various aspects of the works under discussion and the multiplicity of meanings of any specific text.

The First section in this issue is concerned with the search for the roots. The Arabic short story has a dual aspect: it is partly influenced by a specific literary genre that the West has brought into perfection; and it is partly a continuation of certain elements of the indigenous literary tradition (Al-turath). That is why the issue starts with a study, by Shukri Ayyad, of «The Art of the Episode in our Literary Tradition». The study picks on where the author's *Al Kisa al Kasira* (The Short Story) has left off, in that it seeks to discover the origins of this ancient - new literary genre. The issue concludes with a critical experiment conducted by Nabila Ibrahim under the

title «Nights within Nights». It is a continuation of her previous explorations of the components of narration in the Arabic literary tradition, but it also focusses on the symmetries and differences between a classical work *The Arabian Nights* and a contemporary work, *Naghib Mahfouz's The Arabian Nights*.

Different as these methods may be, both studies are informed by an acute historical sense. Hence Shukri Ayyad's assertion that a writer's view of the relationship between time and history is the clue to his artistic world and a distinguishing mark between development and rigidity. Shukri Ayyad seeks to regard the art of the episode as one of the origins of the short story; but he also aims at revealing the relationship between the art of the episode and the social history that led to its creation. The art of the episode has managed, over the years, to separate itself from historiography and came to acquire a pure literary value, as Arab civilization witnessed the emergence of a new bourgeoisie: middle-class merchants, clerks and artisans. This class showed an interest in, the individual characteristics of people and enjoyed the human types presented by al-Ghazal and other writers. In the hands of Ahmed ben Yusuf of Egypt, author of *al-Mukafaa* (The Reward), this art developed and acquired new dimensions. These new dimensions take the form of a distinctive componental model explaining the inner structure of the art of the episode throughout the book. This model, however, is not self-enclosed, for it leads to a world lying beyond the frontiers of the episode. It alerts its reader to a harsh reality in which man is incapable of changing what is actual; hence his recourse to the word-as-an act or, alternatively, to the word-as-an episode. The linguistic surface, in *al-Mukafaa*, reveals the prominent role accorded to the narrator. He is not merely a voice, but an eye helping the reader see things as they are, and experiencing the veracity of the episode and its pressure at one and the same time.

Shukri Ayyad's study of the componental model as revealed in the episodes of *al-Mukafaa* directs our attention to an ancient world, remote in time and in place. Nabila Ibrahim's «Nights within Nights», on the other hand, alerts us to the possibility of juxtaposing the ancient and the contemporary worlds, through contemplating the symmetries, contradictions and correspondences between the context of the ancient *Arabian Nights* and that of *Naghib Mahfouz's Arabian Nights*. Like the ancient work, *Mahfouz's Nights* is cyclic in conception: both works begin and end with *Shahrazad's* dilemma, yet there is a striking difference between the ancient and the new *Shahrazads*. It is this difference which gives *Naghib Mahfouz's* work its significance, in leading us to a contemporary reality in dire need of change in order to approximate to some ideal.

Attention to the traditional origins of the short story is capable of opening up new vistas. It is a process of enquiry that has its starting point in a mechanical juxtaposition of the

مطابع الهيئة العامة للكتاب



Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor :

GABER ASFOUR

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

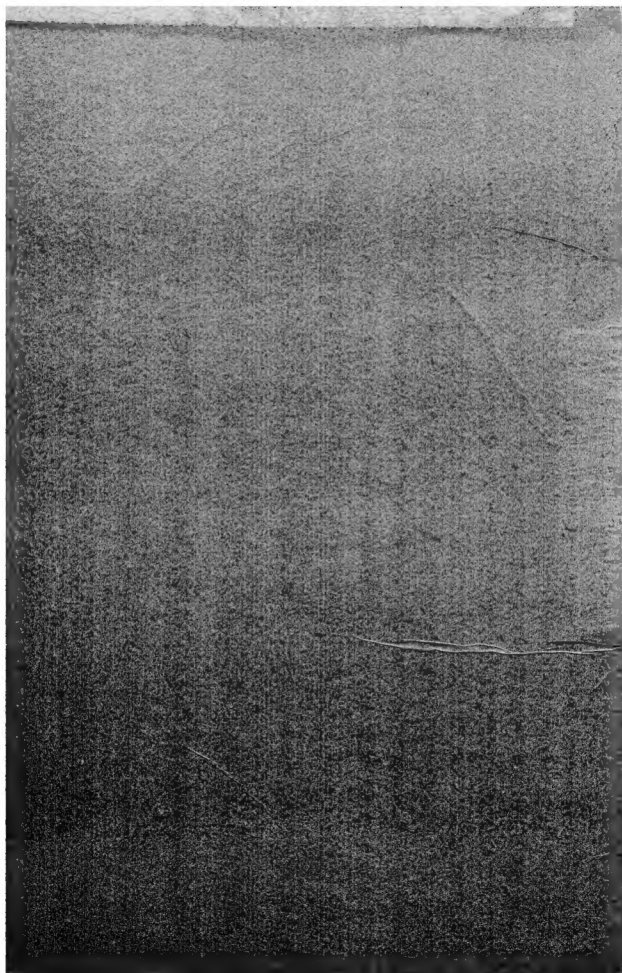
Y. HAQQI

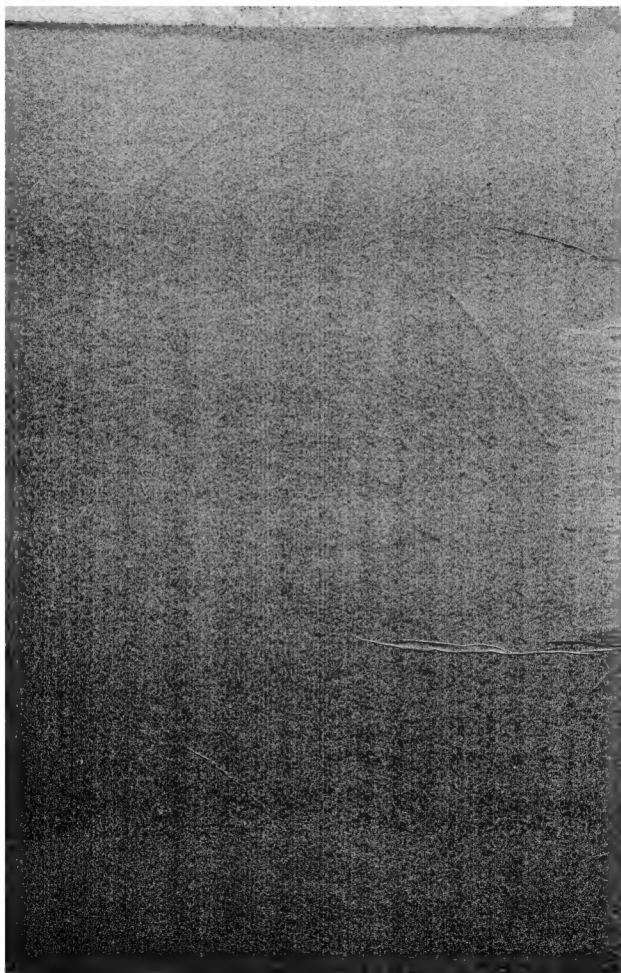
SHORT STORY TRENDS AND ISSUES

Vol. II

No. 4

July - August - September - 1982





Bibliotheca Alexandrina



0536242